

Musikpädagogische Blatter...

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Th. Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Fünfter Jahrgang.
1882.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Winke und Rathschläge.

Anregung und Unterhaltung.

Mitarbeiter:

Prof. Dr. Julius Alsleben, Prof. Emil Breslaur, Prof. Heinrich Dorn, Oscar Eichberg, Heinrich Germer in Dresden, Heinrich Götze in Liebethal, Prof. Dr. Ferd. v. Hiller in Köln, Prof. August Haupt, Dr. Alfred Kalischer, Prof. Louis Köhler in Königsberg, Else Levysohn, Dr. W. Langhans, Anna Morsch in Verden, Georges Matthias in Paris, Aug. Naubert in Neu-Brandenburg, Prof. Dr. Emil Naumann in Dresden, Prof. Dr. O. Paul in Leipzig, Dr. Aug. Reissmann in Leipzig, Dr. Hugo Riemann in Hamburg, Prof. Dr. Schell in Karlsruhe, Hofkapellmeister L. Schlösser in Darmstadt, Richard Schmidt, Schwarzlose in Oranienburg, Gustav Stöwe in Potsdam, Wilhelm Tappert, Albert Werkenthin, Carl Witting in Dresden, William Wolf, Dr. Friedrich Zimmer in Bonn.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 1. Berlin, 1. Januar 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Klavier zur Zeit Sebastian Bach's.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

Das Klavier des 18. Jahrhunderts erscheint in drei Hauptformen, denen sich eine grosse Menge untergeordneter Formen anschliesst. Sie sind: Das Klavichord, das Klavicymbalum oder der Flügel und das Fortepiano und entwickelte sich allmählig aus drei anderen Instrumenten sehr hohen Alters, dem Monochord, dem Psalterium und dem Cymbal oder Hackebrett. Diese Entwickelung vollzog sich sehr langsam und zwar so, dass die Fortschritte in dem Bau des einen der Instrumente auf die Weiterentwickelung des andern Einfluss übten. Sie hielt auch ziemlich gleichen Schritt mit der Entwickelung der Instrumentalmusik überhaupt, indem die Bedürfnisse dieser die Aufgaben stellten, welchen der Instrumentenbau genügen sollte. Für das Solospiel war vor allem das Klavichord beliebt, weil es seine Klangfarbe, den Nüancen in der Tonstärke und der Feinheit des Anschlags nach allen Bedürfnissen des Vortrags entgegenkam. Für das Konzertspiel und den Vortrag des Generalbasses im vollen Orchester, war der stärkere, durchdringende Ton des Flügels geeigneter; das Fortepiano, von welchem unsere heutigen Klavierinstrumente, Flügel, Pianinos und Tafelpianos abstammen, war im vorigen Jahrhundert in seiner Entwickelung dem Klavichord gegenüber noch zurück und liess die Bedeutung kaum ahnen, zu welcher es später gelangen sollte.

1. Das Clavichord.

Im 11. Jahrhundert finden wir den Benediktinermönch Guido von Arezzo, den berühmten Lehrer des kirchlichen Gesanges im Kloster Pomposa und später zu Rom sich beim Unterrichte des Monochords*) bedienen. Dasselbe bestand, wie noch heute das gleichnamige Instrument unserer physikalischen Kabinete, aus einem etwa fünf Fuss langen, schmalen Resonanzkasten von Fichtenholz, über dessen Oberdecke eine einzelne Saite hingespannt war. Unterhalb dieser Saite war auf der Decke des Kastens eine Linie parallel zu ihr gezogen und auf dieser eine Theilung aufgetragen, welche die einfacheren Intervalle bezeichnete. Ein beweglicher Steg, der an die verschiedenen Theilpunkte der Skala hingeschoben werden konnte, theilte die Saite so ab, dass ihre beiden Theile, mit den Fingern pizzikato angeschlagen, das am Theilpunkte entsprechende Intervall zu Gehör brachten. Guido selbst beschreibt, wie er mit Hülfe dieses Monochords seinen Schülern die präzise Vorstellung der Intervalle beibrachte, welche sie singend treffen sollten. In diesem Sinne nannte er die Töne des Monochords die Claves, d. h. die Schlüssel für den Gesang. Die spätere Zeit über-

*) Ueber die Monochorde bei Ptolemäus und ihren Zusammenhang mit den Saiteninstrumenten des griechischen Alterthums vergl. Ambros, Geschichte der Musik, I, S. 464 u. flg. — Abbildungen des Monochords findet man bei Viollet-le Duc, dictionaire raisonné du mobilier français, T. II, p. 201; dgl. bei Reissmann, illustrirte Geschichte der Deutschen Musik, S. 46 (in der primitivsten Form).

trug diesen Namen auf die Theilpunkte der Skala. Guido's Nachfolger zogen vier Saiten statt einer einzigen auf, brachten unter ihnen vier Skalen an und versahen sie mit vier beweglichen Stegen. Die erste Saite gab durch die Verschiebung ihres Steges sämmtliche Töne des sogenannten ersten und zweiten Kirchentones oder der dorischen und hypodorischen Tonfolge, die zweite ebenso die Töne des dritten und vierten, die dritte die des fünften und sechsten, die vierte die des siebenten und achten Kirchentones an. Sonderbar genug nannte man das so vervollständigte Instrument die quadripartita forma monochordi. Johannes de Auris, ein bedeutender Musikschriftsteller des 14. Jahrhunderts rieth dringend, sich dieses Instrumentes beim Gesangsunterricht zu bedienen, bald eine, bald zwei, drei oder alle vier Saiten anzuschlagen, die gehörten Klänge sorgfältig zu prüfen und das Ohr fleissig an das Verständniss derselben zu gewöhnen.

Immerhin war es unbequem, die verschiebbaren Stege zu handhaben, da sie eine rasche Veränderung nicht mit wünschenswerther Genauigkeit zuliessen. Es lag daher nahe, an den einzelnen Theilpunkten der Monochordskala unverschiebbare Stege anzubringen, welche für gewöhnlich die Saite nicht berührten, sondern erst gehoben und an die Saite angedrückt werden müssen, wenn die beiden oder eine von den beiden Tönen des durch den Theilpunkt der Skala bezeichneten Intervalls angegeben werden sollte, um sofort wieder zurückzufallen, sobald der Intervall oder der einzelne Ton nicht mehr zu erklingen brauchte. Um das Heben und Senken der Stege zu bewirken, konstruirte man nach dem Vorbilde der Orgeltasten zwischen Saite und Resonanzdecke einen Hebelapparat und bezeichnete von nun an dessen Hebel mit dem bei der Orgel bereits üblichen Namen Claves, der vordem für die Theilpunkte der Skala gedient hatte. Auch war jetzt das Anschlagen der Saite mit dem Finger nicht mehr erforderlich, vielmehr leistete der Clavis beides zugleich, die Abtheilung der Saite und das Anschlagen derselben. Wer diese stimmreiche Einrichtung erfunden hat, ist nicht bekannt. Sebastian Virdung, ein namhafter Musikautor des 16. Jahrhunderts, giebt in seiner „Musica getutscht“ (1511) an, dass er nicht habe ermitteln können, wer der Urheber der „Schlüssel“ sei, wie er die „claves“ wörtlich verdeutscht. Das so konstruirte neue Instrument nannte man Clavichordium (von clavis, der Schlüssel und chorda, die Saite). Die ältesten Clavichorde*) hatten nur eine geringe Anzahl Saiten und zwar anfangs Darmsaiten, alle von gleicher Länge, aber verschiedener Dicke und Spannung; indessen schon zu Virdung's Zeiten wählte man für die Tiefe Messing-, für die Höhe Stahlsaiten. Die Clavichorde des 15. Jahrhunderts erstreckten sich ursprünglich vom Guidonischen Tone Γ (unserem G) bis zum zweigestrichenen e; sie gaben die diatonische Tonfolge, jedoch mit doppeltem b (unserem heutigen b und h) und hatten demnach 23 Töne. Die chromatische Eintheilung der Oktave in 12 halbe Töne rührt von dem italienischen Musiktheoretiker Zachino (1519—1590) her, der sie um 1548 einführte. Durch sie veranlasst, fügte man den Clavichorden Nebenclaves zu, aus welchen unsere Obertasten hervorgegangen sind. Diese Erweiterung der Klaviatur erfolgte ziemlich rasch und Prätorius giebt in seinem Syntagma musicum (1619) die Beschreibung eines für die damalige Zeit schon sehr vollständigen Clavichords, welches das Tongebiet von F bis zum dreigestrichenen f durch alle Halbtöne hindurch umfasste. Für die Halbtöne waren aber nicht besondere Saiten aufgezogen, sondern der Clavis des Halbtons traf die Saite des nächst anliegenden tieferen Tones, so dass ein und dieselbe Saite für zwei aufeinanderfolgende Töne, wie c und cis, d und dis zugleich dienten, indem die beiden Claves die Saiten an verschiedenen Stellen anschlugen. Diese sparsame Einrichtung war mangelhaft. Denn abgesehen davon, dass ein unangenehmes Klirren der Saite nicht zu vermeiden war, konnte zwar aufsteigend der höhere Ton nach dem tieferen bei liegenbleibendem Clavis des letzteren erklingen, nicht aber umgekehrt und von einem gleichzeitigen Erklingen beider Töne konnte gar nicht die Rede sein. Es waren auf diese Weise die Töne des Instrumentes garnicht aneinander gebunden. Indess erwähnt Prätorius, dass bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein italienisches Clavichord nach Meissen gekommen sei, welches vollständig bundfrei war, d. h. welches für jeden Ton eine besondere Saite hatte. Allgemein aber wurde das Clavichord erst im 18. Jahrhundert bundfrei und der erste, welcher in Deutschland ein solches Instrument herstellte, war Daniel Tobias Faber, Organist zu Crailsdorf (Ansbach) zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die beweglichen Stege, welche wir oben erwähnten und durch welche der Clavis die Saite aufschlug, waren zur Zeit des vollkommen ausgebildeten Instrumentes Messingplättchen, welche in dem Gabelarm des Clavis befestigt waren. Man nannte sie Tangenten. Der Ton der Saite erklang, so lange der Tangent mit ihr in Berührung blieb; die Stärke des Tons hing von der Kraft des Anschlags ab, man durfte jedoch eine gewisse Grenze nicht überschreiten, ohne eine Aen-

*) Abbildungen derselben s. bei Paul, Geschichte des Klaviers, S. 52 und 54 und bei Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik, Taf. I.

derung in der Tonhöhe der Saite befürchten zu müssen. Nach dem Anschlage war durch einen weiteren Druck auf die Taste oder, wie Ph. Emanuel Bach in seinem „Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen", 2. Aufl. Berlin 1759, I., S. 112, § 20, sich ausdrückt: „indem man mit dem auf der Taste liegenbleibenden Finger solche gleichwiegt", eine Hebung des Tons, sowie ein An- und Abschwellen desselben möglich. Diese ausgezeichnete Eigenschaft des Clavichords machte dasselbe für das gebundene Spiel und überhaupt für den ausdrucksvollen Vortrag sehr werthvoll.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 28. Dezember 1881.

Am Sonnabend, den 3. Dezember, veranstaltete Herr **H. Schröder** zu einem wohlthätigen Zweck ein Prüfungskonzert der Ensembleklassen seines Musikinstitutes in der Aula des Friedrichs-Gymnasiums.

Die Leistungen der Schüler waren im allgemeinen sehr erfreulich, namentlich ernteten Lehrer und Schüler vielen Beifall durch den Vortrag der für 2 Klaviere und Streichorchester bearbeiteten G-dur-Sinfonie von Haydn. Die noch jungen Orchester-Mitglieder unterzogen sich ihrer Aufgabe mit dem grössten Eifer und bestem Gelingen und muss man dem vortrefflichen Lehrer volle Anerkennung zollen.

Herr **Philipp Roth** führte, gleichfalls in einer Wohlthätigkeitsaufführung, eine Anzahl der von ihm gebildeten Violoncellspieler vor. Von kleinen zu grossen Menschen und von kleinen zu höheren Aufgaben aufsteigend, gewährte die Art der Ausführung ein sehr erfreuliches Bild von der Lehrbefähigung und dem grossen Eifer des Genannten. Sichere Bogenführung und guter Ton kennzeichneten die Leistungen fast aller Schüler. Besonderes Lob gebührt den Quartettleistungen, die sehr wacker einstudirt waren. B.

Die zweite Soirée der Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann,** am 9. v. Mts., brachte Mozart's G-mollquartett mit Herrn Kotek als Bratscher, Beethoven's Violoncell-Sonate, Op. 102, Schubert's Klavierfantasie, Op. 78 und als Novität, eine Reihe von kleinen Stücken für Klavier, Violine und Violoncell von Th. Kirchner. Die Ausführung war durchgehends so vorzüglich, wie man es von dieser Künstlervereinigung gewöhnt ist, und das zahlreich versammelte Publikum überhäufte sie mit Beifall. Einen Genuss besonderer Art gewährte das Mozart'sche Quartett, das in seiner Fülle von Wohllaut die besonders im „schönen Ton" gipfelnden Vorzüge des Geigers zu vollendeter Entfaltung gelangen liess. Die Kirchner-Novelletten, in Schumann'scher Art, wenn auch vielleicht dem „Salon" noch etwas näher stehend, als dem Konzertsaal, sind fein empfundene, meist interessante Stückchen, und eine werthvolle Bereicherung jener nicht umfangreichen Literatur, die die Bedürfnisse eines Trio-Ensemble's in geschmackvoller Weise befriedigt. Auch mit der Sängerin des Abends, Frau Marie Schulz (geb. Hausmann) durften wir vollauf zufrieden sein. Mit schöner Stimme und glücklichstem Gelingen brachte sie drei italienische und drei deutsche Lieder zu Gehör und trug auch ihrerseits reichlichen Beifall davon. O. Eichberg.

Der K. K. Kammersänger Herr **Gustav Walter,** dem von Wien aus ein vorzüglicher Ruf als Sänger Schubert'scher Lieder vorausging, gab mit dem Pianisten Herrn **Rückauf** am 10. Dezember ein Konzert in der Singakademie. Grossen und wohlverdienten Erfolg errang der Pianist mit dem Vortrag Schubert'scher Werke und der meisterlichen Begleitung der Lieder. Er spielte Variationen Op. 142, Rondo aus Op. 58, Menuetto Op. 78, Moment musical Op. 94 und Soirée de Vienne No. 7 in der Liszt'schen Bearbeitung. Da von dem Erfolge des jungen Künstlers gesprochen worden ist, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden, dass ihm die Grundbedingungen zu einem solchen, nämlich vorzüglich gebildete Technik, Klarheit, Ruhe und Sicherheit, untrennbare Eigenschaften guter pianistischer Leistungen, zu eigen sind. Aber er gebietet noch über Höheres, nämlich über einen beseelten, poetischen Ton, musikalische Empfindung und feinfühlige Auffassung. Ob er Aufgaben gewachsen ist, welche an die Intelligenz des Spielers höhere Anforderungen stellen, als die heute gelösten, wird sich erst feststellen lassen, wenn Herr R. uns einmal zu einer reicheren und mannigfaltiger besetzten Tafel musikalischer Gerichte einladen wird. — Herr Walter sang 17 Müllerlieder. Er hat einen lebendigen, oft recht charakteristischen Vortrag, auch die Stimmbildung ist lobenswerth, aber der Ton ist nicht sehr klangvoll, es haftet ihm etwas Flaches, Gewöhnliches an. Keine Spur von Poesie ist in demselben zu entdecken, wenn der Sänger die Stimme auch nur einigermassen anstrengt. Den grössten Erfolg errang Herr Walter mit seinem ganz reizenden mezza voce (Falsett), aber er kokettirte damit, wie eine gefallsüchtige Dame mit irgend einem ihrer Vorzüge, und wendete es häufig an unpassender Stelle an, dadurch entstanden unvermittelte, unkünstlerische Kontraste. Die Verzierungen, durch welche Herr Walter einige Schubert'sche Lieder verböserte, zeugen nicht von musikalischem Geschmack. Schubert wäre doch etwas pietätvoller zu behandeln. Dem Publikum aber schienen Herrn Walters Vorträge sehr zu gefallen, es spendete reichen Beifall und forderte sogar mehrere Lieder da capo.

Zum letzten Male haben sie gesungen, die Sänger des **Kotzolt'schen Gesangvereins** und zum ersten Male wieder seit dem Tode ihres Lehrers und Leiters. Zu einem Abschiedskonzert und einer Trauerfeier zugleich hatten sie sich am 12. Dez. in der Singakademie vereinigt und nun soll die vornehme Zierde unseres Konzertlebens verschwinden auf immer. Sie

haben uns das Scheiden recht schwer gemacht, denn alles was sie sangen: 2 Werke von Kotzolt, Chorlieder von W. Taubert, Hassler, Mendelssohn, Hauptmann und Vierling, trug den Stempel höchster Vollendung. Der herrliche Wohllaut der Stimmen, die unvergleichliche Präzision, die feinste Nüancirung, alles war geblieben wie zu Lebzeiten ihres Leiters, so dass man glauben konnte, derselbe weile noch unter ihnen und führe den Taktstock. Herr Hofschauspieler R. Kahle sprach die tiefempfundenen Worte eines von Julius Wolff gedichteten Prologs mit all dem Wohlklang und der Biegsamkeit seines schönen Organs und in der ergreifenden Art, welche von dem hochentwickelten Empfindungsvermögen dieses ausgezeichneten Künstlers von neuem beredtes Zeugniss gab. Herr Fritz Struss und die Sängerinnen Frau Helene Krüger, Frau Marie Wolf und Frau Müller-Ronneburger unterstützten die Feier durch wohlgelungene Solovorträge.

Emil Breslaur.

Donnerstag, den 15. Dezbr. in der Sing-Akademie XXXI. Aufführung der **Kgl. Hochschule für Musik.** Cherubini's Ouvertüre „Medea", ein Werk, in welchem dieser klassischste unter allen Italienern über blosse Formenglätte und Klangschönheit einmal hinausgeht, und in markanter Weise das Pathos und den Dämon seines Stoffes zum Ausdruck bringt; eine neue Sinfonie in B-dur von E. Rudorff, das Brahms'sche D-moll-Klavier Konzert (gespielt von Herrn Barth), sowie endlich die farbenprächtigste und romantischste aller Ouverturen Weber's: „Oberon" bildeten das Programm dieser Aufführung. Die Orchesterleistung war vorzüglich: an die Unvollkommenheit alles Menschenwerks, selbst auf höchster Höhe des Könnens, gemahnten nur die in der Intonation etwas zu scharfen Hörnerklänge, welche Weber's Ouverture einleiteten. Besonderes Lob verdienen die Schüler und Schülerinnen der Hochschule, welche den imposanten Geigerchor bildeten. Denn bei ihnen vereint sich mit der vollkommenen höheren technischen Beherrschung der Aufgaben eine Begeisterung, eine Frische, wie sie nur die Künstler-Jugend geben kann. Und hierin liegt der eigenthümliche Reiz des Hochschulen-Orchesters. Es ist nicht das Tagewerk (oder besser das Abendwerk), welches da nach den vielen Mühen und Lasten des Alltagslebens mühsam und so oft unlustig vollbracht wird; es ist ein freudiges Schaffen am Kunstwerk, ein bei jedem Einzelnen sichtbares Einsetzen aller Kräfte, um das Ganze zu vollkommenem Gelingen zu bringen. Die Ehre, ein solches Orchester geschaffen zu haben, gebührt dem Meister der Geige und hier „der Geiger" Joachim, und es ist wahrlich nicht das geringste Blatt an seines Ruhmes Kranz. — Die neue B-dur-Sinfonie von Rudorff ist ein im grossem Styl angelegtes Werk. Der erste Satz hat nach einem prägnanten Einleitungsmotiv, das zwar in der Folge wiederkehrt, aber doch kein Leitmotiv wird, ein anmuthig bewegtes I. Thema, dem ein zweites, gesangliches gegenübersteht. Letzterem hätten wir wohl, um den Kontrast noch grösser und leichter verständlich zu machen, eine zartere Färbung gewünscht. Der ganze Satz athmet einen festlichen Charakter, dem die rauschende, farbengesättigte Instrumentation, bis auf das eben Angeführte, sehr wohl ansteht. Die Form ist durchaus klassisch, indess wegen des sich etwas verlierenden 2ten Thema's nicht leicht zu klarem Verständniss kommend. Höchst interessant war im Durchführungssatz das Berühren von Ces-dur (H-dur) und der kunstvolle Rückgang von da nach dem Hauptthema in B dur. Der zweite langsame Satz in Des-dur (warum brachte übrigens das Programm nicht die Ueberschriften der einzelnen Sätze, sie erleichtert das Verständniss einer Novität) zeichnet sich durch edle Melodik und überraschende harmonische Wendungen aus. So machte das sich Verlieren nach A-dur (BB-dur) an der Stelle, wo man schon den Schluss erwartete, einen ganz wundervollen Eindruck, wenn auch dadurch die Form des Stückes wegen übergrosser Länge und nicht recht motivirter Hinausschiebung des Schlusses etwas Einbusse erlitt. Der III. Satz, das Scherzo, hat am wenigsten Eindruck auf uns gemacht. Sei es, dass die Instrumentation etwas zu überladen war, sei es, dass die Themen weniger originell in der Erfindung als alle übrigen der Sinfonie sich darstellten, (sie wiesen einige Aehnlichkeit mit dem letzten Satz der F-dur-Sinfonie Beethoven's auf), auch das Publikum, auf welches doch gerade ein solcher Satz sonst am meisten und leichtesten wirkt, verhielt sich etwas kühl. Von ganz bedeutender Wirkung indess, für uns der Schwerpunkt der ganzen Sinfonie, war der letzte Satz: Variationen über ein Original-Thema. Dasselbe ist prägnant und von gefälliger, einschmeichelnder Melodik, ein echtes Variationen-Thema. Diese selbst stellen den Komponisten auf der ganzen Höhe seines harmonischen wie kontrapunktischen Könnens (das Fugato am Schluss) dar, sind dabei aber so leicht verständlich, eine Folge des populären Thema's, und steigern sich so wirkungsvoll, dass das Publikum in sichtbar animirtester Stimmung durch Beifall und Hervorruf von der Novität Abschied nahm. Wir aber wollen unser Urtheil über das Werk mit dem Wunsche schliessen: Auf Wiedersehen in der Partitur, auf Wiederhören in unsern Konzertsälen!

Ueber das D-moll-Klavier-Konzert von Brahms behalten wir uns vor, wenn wir es noch öfter gehört haben werden, ein eingehendes Urtheil zu fällen. Es ist ein eigenartiges, hochbedeutends Werk, ganz anders in seinem Inhalt, als wir es sonst in dieser Kunstform zu finden gewöhnt sind. Herr Barth spielte es meisterhaft.

A. Werkenthin.

Ein vom **O. Eichberg'**schen Musik-Institut am 15. Dezember im Saale des City-Hôtels veranstaltetes Wohlthätigkeits-Konzert hatte ein zahlreiches Publikum angezogen. Etwa 20 Damen der Gesang-Ensembleklasse des Instituts brachten Chöre und mehrstimmige Lieder von Fr. Schubert, Cherubini, O. Eichberg und Bargiel in ansprechender Weise zu Gehör. Eine talentvolle Klavierspielerin, Frl. B. Cohn, spielte im Vereine mit den Herren G. Hille und E. Hofmann Beethoven's C-moll-Trio und später als Solistin die E-dur-Polonaise von Liszt. Beide Leistungen erfreuten sowohl durch gediegene Technik als auch verständnissvolle Auffassung und stellten die Lehrbegabung und Sorgfalt des Herrn Eichberg

in das hellste Licht. Gleich Günstiges vermag ich auch über die Damen Frl. Therese Zerbst, Frl. Emma Dankberg und Frl. Schütze zu berichten, welche mit gut geschulten Stimmen und einfach-natürlichem Ausdruck Lieder, Arien und Duette von Schubert, Schumann, Haydn, Mozart, Löwe, Bendel und Mendelssohn unter lebhaftem Beifall des Auditoriums sangen. Richard Schmidt.

Berliner Klavier-Lehrer-Seminar.

(Aus dem Berliner Fremdenblatt 256, 2tes Blatt.)

Das unter Leitung des Professor Emil Breslaur stehende Berliner Seminar zur Ausbildung von Klavier-Lehrern und Lehrerinnen veranstaltete am Sonntag eine Prüfung der dort in der Methodik des Klavier-und Theorie-Unterrichts ausgebildeten Damen und Herren, verbunden mit Vorführung einiger bereits von denselben gebildeten Klavierschüler. Der Vorsteher des Instituts, durch seine langjährige Wirksamkeit als Lehrer an Kullak's Akademie als eine hervorragende pädagogische Kraft bekannt, hat selbstverständlich die dort massgebenden Prinzipien auch in seiner Anstalt dem Unterricht zu Grunde gelegt, und die auf diesem Wege erreichten Resultate können in Anbetracht des erst zweijährigen Bestehens des Seminars überraschend glückliche genannt werden. Die sieben Damen und drei Herren, welche sich der Prüfung unterzogen hatten, zeigten sich ohne Ausnahme durchaus sattelfest gegenüber den verschiedenen an den Klavierlehrer herantretenden Fragen, die Elemente des Anschlags, die Bildung des Gehörs, die Erklärung der Fundamente der Theorie betreffend. Auch die schwierigeren Probleme des Lehrerberufes, die intimeren geistigen Beziehungen zwischen dem Lehrer und dem Schüler und die dadurch ermöglichte Förderung auch der weniger Begabten und Lernbegierigen, wurden mit Verständniss erörtert. Ohne auf die Einzelnheiten der im Seminar befolgten Methode einzugehen, müssen wir doch mit Anerkennung hervorheben, dass in ihr dem Gesange, als der nothwendigen Basis alles Musicirens, die ihm gebührende Stellung gewahrt ist, indem schon bei den primitiven Fünffinger-Uebungen eine vom Schüler gesungene, im Umfange der Quinte sich bewegende Melodie das Excercitium begleitet, die Tonbildung fördernd und die Trockenheit jener Uebungen mildernd. Die Leistungen der nach diesen Grundsätzen von den Zöglingen des Seminars unterrichteten Elementar-Schüler machten einen entschieden vortheilhaften Eindruck. Namentlich frappirte eine noch im zartesten Alter befindliche Pianistin in spe durch die Korrektheit ihrer Haltung, sowie durch die Anmuth des Tons und die Klarheit der Phrasirung, Vorzüge, die um so schwerer wiegen, als das betreffende Musikstück, eine Sonate von Dussek, schon eine gewisse Reife des Verständnisses bedingt. Nach Proben solcher Art kann man nicht zweifeln, dass das Berliner Seminar einer günstigen Zukunft entgegengeht und bei stetiger Fortentwickelung der klavierspielenden Welt wichtige Dienste leisten wird.

W. L.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Gymnasiallehrer Otto Wangemann in Demmin ist die Herzogl. Sachs. Koburgische Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Der wohlbekannte Tonkünstler und Musikalienhändler J. N. Dunkl in Pest erhielt für sein gemeinnütziges Wirken das goldene Verdienstkreuz mit der Krone. —

— Im hiesigen Königl. Opernhause gelangte Wagners Tristan und Isolde, neu einstudirt, mit Niemann als Tristan zur Aufführung. Die Schönheiten des Werkes wurden beifälligst aufgenommen.

— Die Leistungen der Koloratursängerin Frau Albany, Gattin des Operndirektors Gye in London, welche vor kurzem im Kgl. Opernhause gastirte, fanden grosse Anerkennung. Die Kaiserin ernannte die Künstlerin zur Kammersängerin und verehrte ihr ausserdem eine 3 Fuss hohe Vase mit der Ansicht des Kgl. Palais.

— Das Werk des Benediktiners Dom Joseph Pothier „Der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung" ist jetzt auch in wohlgelungener deutscher Uebersetzung von P. Ambrosius Keinle erschienen, und wir machen alle Freunde der alten Kirchenmusik auf dieses werthvolle Werk, welches die Ueberlieferungen des gregorianischen Gesanges in seltener Treue und Ausführlichkeit enthält, aufmerksam.

— Atala, Oper in fünf Aufzügen von Franz Schauer, das Erstlingswerk des kaum 25 jährigen Pankenisten von der Nationaloper zu Budapest wurde am 6. Novbr. daselbst zuerst aufgeführt und errang einen durchschlagenden Erfolg. (Musik. Wochenblatt.)

— Fromme's Musikerkalender ist in alter Reichhaltigkeit und bekannter praktischer Anordnung soeben erschienen. Derselbe enthält sehr werthvolle statistische Bemerkungen, in Bezug auf Musikaufführungen, Unterrichtsinstitute, Gesangsvereine, Konzertsäle, Instrumentenhändler, sowie die Namen von Tonkünstlern der gesammten österreichischen Monarchie. Der gut ausgestattete Kalender steht bisher in Oesterreich ohne jede Konkurrenz da.

— Im Königlichen Opernhause werden gegenwärtig mit dem amerikanischen Mikrophon (System Bell-Blak) interessante Versuche angestellt. Unmittelbar an jeder Seite des Souffleurkastens ist ein derartiger Apparat angebracht. Derselbe steht mit einer Leitung in Verbindung, welche in einem besonderen Zimmer des Generalpostamts in der Leipzigerstr. ausmündet. Die bisher gemachten Beobachtungen sind, wie es ja auch in Paris der Fall gewesen ist, in höchstem Masse überraschend. Mit frappanter Deutlichkeit hört man in der Leipzigerstrasse jeden Ton, den ein Sänger oder eine Sängerin im Opernhause hervorbringt, ja, was dem Ganzen die Krone aufsetzt, ist der Umstand, dass die allzu scharfen Töne einzelner Sängerinnen gerundeter und weicher erscheinen. Je-

der Sänger ist genau an der Stimme erkenntlich und selbst das so vielstimmige Orchester kommt zur vollen Geltung, so lange die Blechinstrumente an der Musik nicht betheiligt sind. Fast vollständig unbrauchbar erscheint das Telephon resp. Mikrophon, sobald die Trommel oder Pauke mitwirkt, die Wirkung der durch diese Instrumente erzeugten Tonwellen ist so intensiv, dass alle übrigen Tonfiguren unterdrückt werden.

— Der Pariser „Figaro“ hatte vor kurzem die Nachricht gebracht, dass die Lohengrin-Vorstellungen von der französischen Regierung nach vorherigem Einvernehmen mit der deutschen Botschaft in Paris verboten worden seien. Die Nachricht ist seitdem als erfunden bezeichnet worden, dagegen ist es einer Meldung der „Nat.-Ztg.“ zufolge thatsächlich, dass alle kompetenten Personen, welche von dem Theater-Direktor Angelo Neumann konsultirt wurden, einstimmig demselben auf's dringendste angerathen haben, von seinem Projekte abzustehen. Hiermit in Einklang scheint auch zu stehen, was die „Franz. Corr.“ anlässlich der Nachricht des „Figaro“, unterm 18. Dezember schreibt: Es ist uns nicht unbekannt, dass die Kunde, eine deutsche Truppe solle in Paris eine Wagner'sche Oper in deutscher Sprache aufführen, von einigen aufrichtigen Kunstfreunden mit Kopfschütteln und in anderen Kreisen des Publikums mit einer Art von patriotischer Entrüstung aufgenommen worden ist. In dem Gambettistischen „Paris“ hat sogar Herr Albert Delpit eine ganze Philippica gegen Richard Wagner losgelassen und es für eine nationale Schande erklärt, wenn jemals ein Werk dieses Verunglimpfers Frankreichs, gleichviel in welcher Sprache, über eine französische Bühne ginge.“

— In **Budapest** hat sich eine Aktiengesellschaft ungarischer Tonkünstler unter dem Namen „Harmonia“ gebildet. Der Zweck soll zunächst ein Verlagsgeschäft sein, um sowohl das aufstrebende Talent zu fördern als auch die Werke der bereits anerkannten heimischen Künstler der Oeffentlichkeit zuzuführen. Ferner sollen in regelmässigen Matinéen, die neuen Erscheinungen des In- und Auslandes zu Gehör gebracht werden, um deren Verbreitung zu begünstigen. Eine Zeitung für Musik, bildende Kunst und Theater soll vom 1. Januar 1882 an gleichfalls erscheinen, und zwar in ungarischer, deutscher und französischer Sprache. Auch mit dem Kommissionshandel von Klavieren und Streichinstrumenten wird sich die „Harmonia“ befassen und eine Konzertagentur begründen. An der Spitze des Unternehmens steht als Präsident Herr Eduard von Bartay, Direktor des National-Konservatoriums in Budapest.

— In **Düsseldorf** hat sich ein Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen gebildet, der im allgemeinen dieselben Ziele verfolgt wie der unsere, nämlich: 1. Gründung einer Kranken- event. Pensions-Kasse. 2. Errichtung eines Unterrichts-Nachweisungsbureau's, um unwürdiger, den Stand der Lehrerschaft schädigender Konkurrenz die Spitze zu bieten. 3. Begründung regelmässiger Zusammenkünfte zum Zwecke geselliger und künstlerischer Anregung unter den Vereinsmitgliedern.

Der Verein wurde ins Leben gerufen von den Herren: J. Alexander. G. Bartel. C. Courvoisier. F. Forberg. F. Litzinger. A. Löffelmann. W. Schauseil. C. Steinhauer. Königl. Musikdir. J. Tausch.

Frankfurt a. M., 9. Dezember. „Das Käthchen von Heilbronn“, die vieraktige Preisoper von Carl Rheinthaler, Text von Heinrich Bulthaupt, ging heute Abend mit bedeutendem Erfolge zum ersten Male in Scene. Heinrich Bulthaupt hat das Libretto der Oper nach dem Kleist'schen so phantastischen und doch so überaus dramatischen Schauspiel bearbeitet. Das phantastische Moment hat diese Bearbeitung überdauert, das dramatische ist ziemlich verflüchtigt. Das Bulthauptsche Libretto ist ausserordentlich reich an lyrischen Schönheiten, und es steht, was den Schwung und den Adel der Sprache anbelangt, hoch über den gewöhnlichen Operntexten, aber in dem Ueberwiegen der lyrischen Stimmungsmalerei bietet es zugleich für den Komponisten eine Gefahr, der dieser nicht immer ganz entgangen ist. Namentlich der zweite Akt, in dem die Handlung oft lange vollkommen stockt, leidet an dieser Lyrik, und es werden da noch bedeutende Striche und Kürzungen sich als nothwendig erweisen. Es wird dann manches musikalisch Vortreffliche zum Opfer fallen, denn der Komponist hat seine Stärke auch gerade auf lyrischem Gebiet. Der Traum Käthchens, das Lied vom Hollunderbaum und einiges andere rein Lyrische sind mit die Glanzstellen der Oper. Manche Anklänge, namentlich an Wagner, die uns auffielen, waren bei der Aehnlichkeit der Situation wohl schwer zu vermeiden. Der Erfolg der Novität war, wie schon erwähnt, ein bedeutender, und die Ausstattung seitens der Regie, wie die Ausführung durch die Darsteller haben dazu in hervorragender Weise mitgewirkt. Ein äusserst effektvoller Schlossbrand, der den dritten Akt beschliesst, und ein vorzüglich arrangirter Brautzug trugen Herrn Schwemer den meisten Beifall ein. Unter den Darstellern zeichnete sich besonders Frl. Epstein aus, die dem Käthchen jenen phantastischen Zauber zu verleihen wusste, der diese liebenswürdige Gestalt umgiebt.

— **Aus Weimar**, wo am Sonntag den 11. Dezbr. die erste Aufführung von Calderon's „Ueber allen Zauber Liebe“ in der Bearbeitung Otto Devrient's mit der Musik von Lassen stattgehabt hat, wird der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung geschrieben: „Mit Vergnügen komme ich Ihrem Wunsche nach und melde Ihnen den über kühnstes Erwarten glänzenden Erfolg des gestrigen Abends. Die Sache hat in allem, was sie an poetischem Reiz, dramatischer Grösse und eigenartiger phantastischer Wirkung versprach, auf der Scene völlig Stand gehalten. Nehmen Sie dazu, dass die Musik einen geradezu bestrickenden Zauber ausübt, so ergiebt sich aus dem Zusammenwirken von Poesie, Musik, Dekoration und Maschinerie ein Eindruck, der ganz eigenthümlicher neuer Art ist; denn wenn bisher die von der Bühne herabwirkenden sämmtlichen Mittel für das Schauspiel zusammengefügt waren, so geschah dies doch fast stets durch einen künstlichen Process, welcher den einen oder den anderen Factoren schädigte. Der unvergleichliche Eindruck dieses Werkes aber liegt in der Einheitlichkeit der Wirkung.“

Bücher und Musikalien.

Philipp Scharwenka: Op 23. Walzer für das Pianoforte. Op. 36. Bergfahrt, 6 Klavierstücke: Aufbruch, Zigeuner in der Waldschenke, Einsamer Pfad, Abenteuer, Im Mondschein, am Ziel. Op. 38. Polnische Tanzweisen. 2 Hefte, 4händig. Op. 42. Marsch, Intermezzo all Ongarese, Brautlied. 3 Hefte zu 4 Händen.

Philipp Scharwenka's Name hat in der musikalischen Welt einen guten Klang, die reiche, glänzende Begabung des fleissigen Komponisten eroberte ihm bereits einen hohen Ehrenplatz unter den lebenden Künstlern. Seine heutige Gabe bereichert die Klavierliteratur um einige jener Perlen, wie sie uns selten so werthvoll geboten werden. Op. 23 ist ein melodisch, wie harmonisch reich und fein ausgestattetes Stück, vielleicht Chopin's Es-dur-Walzer in Bezug auf den Wechsel pikanter Rhythmen und interessanter Harmoniefolgen an die Seite zu stellen. — Op. 36, Bergfahrt, sind 6 Stücke, die jedem fertigen Klavierspieler ungemeine Anregung bieten werden, sie sind im feinsten Klaviersatz geschrieben und enthalten eine Fülle von Stimmungen, wie sie ein für eine grossartige Naturscenerie begeistertes Gemüth wohl durchlebt. Frisch und fröhlich lockt uns das Erste hinaus und ebenso froh, fast übermüthig, klingt der Schluss „am Ziel" aus. Ganz reizend ist das Zweite: „Zigeuner in der Waldschenke", es giebt wohl wenig Stücke in der Klavierliteratur, die so von eigenartiger Poesie durchwebt sind; der „einsame Pfad" führt den Wanderer auf etwas seltsame Abwege; desto übermüthiger neckt uns der Autor in seinem „Abenteuer", wie neckisch lacht uns das Thema zum Schluss in Dur an, nachdem es uns am Anfang in seiner düsteren Mollklangstimmung eine ernste Gefahr vorgespiegelt. — Die beiden vierhändigen Stücke sind vielleicht das Beste und Glänzendste, was seit langer Zeit auf diesem Gebiet erschienen ist. Unter der Fluth der Nationaltänze werden die polnischen Tanzweisen mit ihren glänzenden, packenden Rhythmen, mit ihrem Melodiereichthum sich rasch einen ersten Platz erobern; und in dem zuletzt angeführten Werk ist der Brautreigen, ein Stimmungsbild, so erfüllt von der „Wonne der Wehmuth", von ahnungsvoller Träumerei, dass kein musikalisch empfindendes Gemüth unberührt davon bleiben wird. Der Schluss klingt fast zu wehmüthig hinaus. — Scharwenka's Muse wendet sich stets an das gründlich musikalische wie technisch gebildete Publikum, auch die genannten Sachen erfordern durchweg den feinen, gewandten Spieler, um die musikalischen Feinheiten in das richtige Licht zu stellen.

William H. Thaule: Op. 14. Frühlingslied. Op. 15. Nordisches Hirtenlied.

Zwei Stücke von melodischer Frische und Ursprünglichkeit. Der Komponist ist aus dem Lande der Yankee's zu uns gekommen, aber was er giebt, ist echt deutsches Empfinden und zeugt von einer überraschenden melodischen Begabung. Das Frühlingslied ist voll frischen, sprudelnden Lebens, der kleine Mittelsatz in G dur lockt uns mit süsser, einschmeichelnder Melodie, die so recht von deutschem Naturempfinden durchweht ist. Das nordische Hirtenlied hat ein entschieden volksthümliches Gepräge, frisch und ungekünstelt, wie der Gesang ist auch die harmonische Unterlage und doch ist das Ganze voller Duft und Poesie. Beide Stücke stellen keine allzu hohen Ansprüche an die Technik, sie seien hiermit der klavierspielenden Welt auf's wärmste empfohlen.

Wilhelm Berger: Op. 6. 4 Impromptus. 2 Hefte.

Der junge Komponist, der schon in früher Jugend mit anmuthigen Liedern an die Oeffentlichkeit trat, bietet uns hier 4 Klavierstücke, die sein entschiedenes Fortschreiten in der Komponistenlaufbahn bekunden. Wenn seine früheren Werke, trotz ausgesprochener Begabung, noch manchmal der Formvollendung entbehrten, so ist in diesen Sachen das Unebene fast gänzlich abgestreift, mit sicherer Hand beherrscht der junge Autor sein Material, die Harmonisirung ist reich und interessant, ohne in quälerische Grübeleien zu verfallen, die Melodie könnte manchmal vielleicht noch etwas fliessender werden. No. 1 ist wohl das abgerundetste, frisch und ungezwungen in der melodischen Gestaltung, No. 4 das interessanteste, nach den prägnanten Rhythmen des ersten Satzes hebt sich der Mittelsatz in Moll mit seiner leisen, wehmüthigen Melodie wirkungsvoll ab. No. 1 und 2 sind leicht spielbar, 3 und 4 erfordern schon eine vorgeschrittenere Technik.

Adolf Schultze: Op. 17. Valse brillante. Op. 21. Zigeuner-Tänze zu 4 Händen, 2 Hefte. Op. 23. Polonaise.

Der Komponist reicht mit seinem Op. 17 auch den weniger mit Technik ausgerüsteten eine anmuthsvolle Gabe, der Walzer ist leicht und frisch empfunden und wird sich viel Freunde erwerben. In der Polonaise, Op. 23, werden höhere Ansprüche gestellt, die harmonische Ausstattung ist reicher; die beiden Themen in Cis-moll und Des-dur bilden einen wirksamen Gegensatz. Immerhin ist sie klar und fasslich genug geschrieben, dass auch mittlere Spieler sie bewältigen können.

Unter den Geistern, die Brahms mit seinen ungarischen Tänzen heraufbeschworen, und die jetzt als slavische, spanische, polnische Nationalkobolde uns umgaukeln, werden auch die Zigeuner-Tänze willkommene Gäste sein, die Melodien mit ihren kecken Rhythmen in wirkungsvoller Harmonisirung und dem fremdartigen Reiz, der sie oft durchzuckt, sind wohl geeignet, sich auch in der Menge den ihnen gebührenden Platz zu erobern.

Alle genannten Werke sind bei Praeger u. Meier in Bremen erschienen und zeugen auch in ihrer äusseren Ausstattung von dem feinen Geschmack der Verleger.

A. M.

Die Hefte 11 u. 12 der bei Speemann erscheinenden **Illustr. Musikgeschichte** von Prof. Dr. Emil Naumann, werden in der musikalischen Welt ein ganz ungewöhnliches Interesse erregen. Besonders das zwölfte, weil der verdienstvolle Autor darin die bis jetzt auf den engsten fachgenössischen Kreis beschränkt gebliebenen Coussemaker'schen Entdeckungen zum ersten Mal in populärer Form dargestellt hat. Dieselben sind so umwälzender Natur für die Musikgeschichte, dass Prof. N. bei Mittheilung derselben vollkommen zu dem Ausspruch berechtigt erscheint: „Wir alle, gleichviel ob Lehrer oder Schüler, müssen die Musikgeschichte umlernen.“ Es ist eigentlich fast unglaublich, dass solche Entdeckungen, welche alle bisherigen Daten und Behauptungen über das Alter der polyphonen Musik, sowie über die Herkunft des Kanons, des doppelten Kontrapunkts und der Imitation mindestens fraglich erscheinen lassen, sogar den meisten Musikern bis zur Stunde fremd geblieben sind, obwohl Coussemaker's Werk schon vor 12—14 Jahren veröffentlicht worden ist. Zwar hat Coussemaker sein grösstes Werk in dieser Richtung: „L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles“ ausschliesslich für den Gebrauch wissenschaftlicher Bibliotheken und nur in 300 Exemplaren abziehen lassen und auch dies französisch geschriebene Werk setzt für Deutsche die Kenntniss zweier fremder Sprachen voraus, da es sehr reich an Mittheilungen lateinischer Quellen aus dem Mittelalter ist. Die Thatsache, dass eine solche Epoche machende Arbeit hinter den Coulissen bleiben konnte — und zwar selbst für viele Musikhistoriker — ist nichtsdestoweniger erstaunlich! — Man findet höchstens hier und da (und auch das selten genug) einmal den Namen Coussemaker's oder den Titel eines seiner Werke citirt, Niemand jedoch scheint dieselben wirklich studirt oder auch nur gelesen zu haben!

E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Beethoven: 6 leichte Variationen. G-dur. Leichter als Händels „harmonicus blacksmith.“

Georges Mathias: Feuille de printemps op. 8. No. 2. = Beethoven: op. 79, Mittelsatz.

„ Papillons et fleurs. op. 8. No. 7. = Schubert, Impromptu Es-dur No. 2, erster Theil. Paris, Brandus & Cie.

(L. Köhler widmet diesen Werken von G. Mathias in No. 8 1880 des Klavierlehrers Worte hoher Anerkennung. Er nennt sie „Frischen Fantasiesaft, den wir Deutsche immerhin brauchen können.“)

Winke und Rathschläge.

„Als Bildungsmittel für die Jugend, und zwar nicht etwa bloss in dem Sinn von Fingerübungsmaterial, sondern als Nahrung für Phantasie und Gemüth, ist der (Klavier-) Theil der Schubert'schen Erbschaft kaum hoch genug zu schätzen. Unsere Klavierpädagogen wissen nicht, was sie thun, wenn sie, ohne auf den mehr oder weniger unreifen Sinn der ihnen anvertrauten Schüler Rücksicht zu nehmen, lediglich nach den technischen Schwierigkeiten der Ausführung den mitzutheilenden Stoff bemessen. Auch die Töne vermögen moralisches Gift zu destilliren. Wer in der Musik noch etwas anderes erkennt, als inhaltloses Formenspiel, muss bekümmert dreinschauen, wenn man die junge Generation geflissentlich dazu anleitet, in der überreizten Sinnlichkeit Chopin's zu schwelgen, wenn man die Herzen der Knaben und Jungfrauen hineinstösst in die wüstesten Orgien der Empfindung.*) Selbst viele unter den Klaviersachen des ungleich reineren Schumann sind für den unmündigen Geist durchaus nicht unbedenklich. Kindliche Unschuld, strotzende Gesundheit, frischeste Natürlichkeit gehören zu den Grundzügen der Schubert'schen Weise.“

Otto Gumprecht.

*) Wohl ein etwas zu stark gewählter Ausdruck.
E. B.

Meinungs-Austausch.

Der Ausdruck „Anschlag“

beim Klavierspiel scheint mir, entgegen der Behauptung in No. 19 des Kl.-L., das Wesen des Spiels ganz genau zu bezeichnen. Verfasser jener Notiz bezieht den „Schlag“ auf die spielende Hand, ich dagegen auf den Hammer*). Der Hammer schlägt an die Saiten; die Art, wie er anschlägt, ist der „Anschlag“. Die Klaviertaste ist weiter nichts als der Hebel

*) Man ist ebenso berechtigt vom Schlag des Fingers auf die Taste, als von dem des Hammers an die Saite zu sprechen. L. Köhler spricht von „Schlagmomenten“ und von den Gelenken des Anschlagkörpers, die sich nicht absolut fest etc. auf die claves stemmen dürfen“, er meint also die Finger, und Adolf Kullak sagt in seiner Aesthetik des Klavierspiels S. 120: Die unbedingte Nachgiebigkeit des Hammerschlages entspricht der Lockerheit der Fingerbewegung. Die dem Willen vollkommen gefüge Nüancirung aller Stärke- und Schnelligkeitsgrade der Schlagbewegung liegt als unbedingte Forderung nicht minder bei der Hand als beim Hammermechanismus zu Grunde.“
E. B.

und der darauf fallende Finger die Kraft, die den Anschlag wirkt. Diese Kraft soll nun freilich nicht stossend, sondern drückend wirken, und die Art des Drucks bezeichnet die Art des Anschlags. Damit ist aber nicht gesagt, dass der Hammer gegen die Saite drückt; die Zahl der Schwingungen, welche der Ton erfordert, kann nur durch Schlag, d. h. eine plötzlich wirkende, nicht durch Druck, d. h. allmählig wirkende Kraft*), erzielt werden. In diesem Sinne ist also der Ausdruck „Schlag" vollständig korrekt. — Der Ton wird hart oder weich durch die Schärfe des Schlages und unterscheidet sich darin der Spieler, welcher die Taste klopft, von dem welcher sie drückt und seinen Finger nur als Fortsetzung des Hebels betrachtet. — Dass Verfasser den Ausdruck „Schlag" nur auf die ausführenden Finger bezieht, geht auch aus seinem Hinblick auf die mittelalterlichen Orgeln hervor, deren Tasten mit Fäusten geschlagen werden mussten, wofür man den Ausdruck „das Klavierschlagen" hatte. Heute unterscheiden wir aber das Klavierspielen vom Klavierschlagen (oder -pauken). — Hiermit ist denn auch der Ausdruck Tongebung**) abgewiesen. Den Ton, d. h. die Schwingungszahl, giebt die schwingende Saite; ich bestimme durch Hebel und Hammer die Schwingungsbreite. „Tongebung" würde man vom Munde sagen können, nicht von den Fingern. Der tönende (schwingende) Körper giebt den Ton.

In Summa: Der Ausdruck „Anschlag" bezeichnet das Wesen des Klavierspiels ebenso, wie „Anstrich" das des Geigenspiels.

Strassburg W./Pr. Dr. Hugo Rademacher.

Verehrter Herr Professor!

In der letzten Nummer des „Klavierlehrer" brachte Herr Johann Walter einen Aufsatz über das Thema „Warum spielen die Kinder die Scalen nicht gern?" Ich möchte mir nun erlauben, Einiges hierüber zu sagen, was sich in meiner Lehrthätigkeit stets bewährt hat.

Im allgemeinen kann ich nicht sagen, dass meine Schüler ungern die Tonleiter spielen. Ich meine auch, sie kommen gar nicht erst zum Bewusstsein, dass sie im Grunde stets dasselbe spielen. Ein Anfänger, vorausgesetzt ein wenig begabt, lernt doch in jeder Stunde eine neue Tonleiter, und sie ist ihm auch durch die verschiedene Vorzeichnung und die andere Lage stets wieder neu. Das Hauptaugenmerk richte ich jedoch darauf, dass die Kinder niemals eine Tonleiter nach Noten spielen. Sie lernen die C-dur-Tonleiter als Grundlage für alle übrigen Durtonleitern, welche sie sich dann selbst danach bilden. Dadurch wird bezweckt, dass die Kinder bei jeder Tonleiter nachdenken müssen, und eine Aufgabe, bei welcher ein Kind denken muss, wird ihm nicht langweilig. Nur das mechanische Abspielen der Tonleitern kann dem Kinde keine Freude machen, schon darum, weil es sie auf diese Weise viel mühsamer und auch unsicherer lernt, weil es eben keine oder nur mechanische Anhaltepunkte hat, sie dem Gedächtnisse einzuprägen*). Besonders die beiden weissen Tasten zwischen den schwarzen Gruppen sind die Klippen, an denen so mechanisch eingeübte Tonleitern scheitern. Die angewendeten Mittel, die richtige von beiden sich zu merken, sind manchmal ebenso spasshaft als nutzlos. Diese Unsicherheit habe ich selten bemerkt bei Kindern, die von Anfang an die Tonleitern sich selbst bilden mussten. Mässig begabte Schüler bewältigen sehr gut von einer Stunde zur andern eine neue Tonleiter, so dass also auch eine ganz genaue Kontrole stattfinden kann.

Bei den melodischen und harmonischen Molltonleitern, die der Schüler sich ebenfalls selbst von den Durtonleitern ableiten muss, ist gleichfalls Nachdenken erforderlich, so dass in der Zeit, in welcher sämmtliche Dur- und Molltonleitern zu lernen sind, stets für Abwechselung und Geistesthätigkeit, und darum auch für Interesse gesorgt ist. Schon der Umstand, dass das Kind ohne fremde Hülfe sich seine Aufgabe fertig stellt, giebt ihm eine gewisse Befriedigung, die sich bald in den nächsten Stunden zeigt. Es erzählt mit grosser Wichtigkeit, dass andere Kinder, die doch schon länger spielen, noch nicht einmal eine Tonleiter selbst bilden können. Es ist amüsant zu hören, mit welchem geringschätzenden Tone das gesagt wird. Das Kind beginnt zu fühlen, dass es etwas aus sich selbst kann und darum vor den andern etwas voraus hat. Neulich sagte ein kleines Mädchen, als wir grade die Tonleitern spielten: „Denken Sie nur, Fräulein, meine Freundin spielt bei ihrem Lehrer keine einzige Tonleiter! Wie kann sie dann wissen, zu welcher Tonart ein Stück gehört?" Darin zeigt sich doch gewiss, dass das Kind von dem Nutzen der Tonleitern überzeugt ist; und dasselbe gehört durchaus nicht zu den Begabten und hat 2¼ Jahr Unterricht.

Ich lasse die Kinder ziemlich früh die Intervalle und Dreiklänge lernen, so dass sie aus dem Anfangstakte mit völliger Sicherheit anzugeben wissen, zu welcher Dur- oder Molltonart das Stück gehört. So gewöhnen sich die Kinder daran, bei Allem, was sie spielen, nachzudenken und die Stücke mit den Tonleitern in Beziehung zu bringen, so dass sie dieselben als ebenso wichtig ansehen lernen, wie jede andere Aufgabe.

Um das Tonleiterspiel an sich interessanter zu machen, wenn sämmtliche Tonarten sicher sind, dafür ist genug Stoff vorhanden. Man lässt sie auf verschiedene Art spielen; zuerst in Gegenbewegung, welche Art den Kindern viel Freude macht, da sich die beiden Hände auf demselben Tone begegnen, um dann wieder jede für sich ihren eigenen Weg zu gehen. Alle Tonleitern in Gegenbewegung zu spielen, erfordert wieder eine geraume Zeit und fördert

---

*) Herr Dr. R. nennt den Druck eine allmählig wirkende Kraft, eine solche auf die Taste ausgeübt, kann aber nicht den Hammer gegen die Saite schnellen. Die Physik bezeichnet mit „Druck" die Gewichtswirkung eines ruhenden Körpers. Selbst wenn der Finger auf der Taste lose aufliegt und nur durch Niederbewegen derselben den Hammer an die Saite bringt, geschieht dies nie durch allmählige Wirkung, sondern durch die Wirkung eines sich bewegenden Körpers, d. h. durch den Stoss, der sich in seiner Wirkung auf die Saite, nämlich in der Art, wie der Ton in die Erscheinung tritt, von der mit gehobenem Finger hervorgebrachten allerdings unterscheidet. Wenn in der Bemerkung in No. 19, S. 231 des Kl.-L. vom Druck gesprochen wurde, so ist dies, wie dargelegt, nicht ganz korrekt, der Ausdruck wurde nur aus dem Grunde gewählt, um den rauhen, mit steifem Gelenk geführten Schlag gegen die Taste von dem mit elastischem Gelenk geführten zu unterscheiden, und weil sich derselbe in der musikalischen Terminologie eingebürgert hat. (S. Adolf Kullak's Aesthetik des Klavierspiels S. 120, 124, 126.) E. B.

**) L. Köhler sanktionirt die Bezeichnung „Tongebung" in seiner systematischen Lehrmethode und widmet ihr mit dieser Ueberschrift ein ganzes Kapitel. E. B.

*) Im ersten Heft meiner musikpädagogischen Flugschriften befindet sich die Forderung: „Es ist unbedingt notbwendig, dass der Schüler im Stande ist, alle Uebungen selbst zu bilden, wozu die Harmonielehre ihn befähigen soll, und dass er sie auswendig spielt." Daran schliesst sich ein Ausspruch Th. Kullak's aus dessen Schule der Fingerübungen: „Da das rein Mechanische es hauptsächlich ist, welches dem Schüler so widerwärtig und zwangsmässig erscheint, so ist die einfache Lösung der Aufgabe, diesem rein Mechanischen die thätige, schaffende Selbstbetheiligung des Lernenden zur Seite zu stellen." E. B.

die Kinder sehr. Dann lernen sie dieselben in Decimen und Terzen spielen, was ebenfalls Stoff für lange Zeit giebt, und zuletzt in Sexten. Auch aufwärts in Decimen, abwärts in Sexten und umgekehrt ist sehr übend.

Auf diese Art und Weise erlangen die Schüler eine vollständige Sicherheit in sämmtlichen Dur- und Molltonarten, haben dabei stete Abwechselung und — last not least — erlangen unvermerkt eine gleichmässige, schöne Spielart, die ihnen in den Stücken trefflich zu statten kommt, — vorausgesetzt, dass sie von vornherein mit richtiger Hand- und Fingerhaltung spielen lernen. Herr Walter nannte die Tonleitern eine Aufgabe ohne Ende, ich möchte sie ein Thema mit Variationen nennen, welchem die Kinder bei anregendem Unterrichte ebensoviel Interesse und Fleiss zuwenden, als ihren übrigen Aufgaben.

Hochachtungsvoll

Bromberg. Emma Schmidt.

Die Nöthen des Herrn Johann Walter, welche derselbe in No. 24 des „Klavier-Lehrer" bezüglich des Tonleiterübens sehr naturwahr zu erkennen giebt, habe ich gleichfalls durchgemacht und mir dadurch geholfen, dass ich mein opus 152 schrieb: „Tägliches Pensum" (Leipzig, Barth. Senff). Es sind Tonleiterstudien in allen Tonarten und so eingerichtet, dass sie zum Ueben zwingen, wenn sie fliessend gehn sollen. Man kann das Heft immerfort gebrauchen, namentlich, wenn jeder der kurzen Theile auswendig gehen soll. Louis Köhler.

Geehrter Herr Redakteur!

Die „rührende Geschichte vom F- und G-Schlüssel, von Fräulein Elise Saeger" in Nummer 23 Ihres geschätzten Blattes beweist ja gerade das Gegentheil von dem, was sie beweisen will: sie gesteht Schwierigkeiten im Notenlesen mit dem Bassschlüssel zu und bekämpft doch meine Ansichten, nach welchen das Erlernen der Bassnoten ganz umgangen und dabei doch dasselbe Resultat ohne störende Aenderung erreicht wird, ohne etwas Neues erlernen zu müssen. Ist das nicht Erleichterung, Vereinfachung und Vortheil? Dass Herr Gürich und tausend andere Klavierlehrer auf eine besonders einfache Art die Bassnoten erlernen lassen, daraus kann doch nicht die Nothwendigkeit hergeleitet werden, dass der überflüssig gewordene Bassschlüssel für eine Ewigkeit beibehalten werden muss. Warum für ihn eintreten, wenn wir ihn nicht mehr brauchen, wenn selbst die leichteste Art seiner Erlernung ganz wegfallen kann.

Bitte meinen Aufsatz doch etwas vorurtheilsfreier durchlesen zu wollen.

Noch möchte ich erwähnen, dass in der Entgegnung der Frl. E. S. das Wort „Methode" sehr häufig aber ganz überflüssig angebracht ist, weil nirgends von einer Methode, sondern bloss von einer Andersbenennung von Bassnoten die Rede ist. Unlogisch und in seinen Schlussworten geradezu verletzend durch das Wort „Methode" ist folgender Satz:

„Nach der Schwarz'schen Methode war ich vorher nicht im Stande gewesen, die Frage des Schülers zu beantworten; (es handelt sich hier um die zwei vom Schüler in der Entgegnung gestellte Fragen), was ich eben nicht beweisen kann, mag ich nicht lehren und die Methode, die das tiefere Eingehen in den Gegenstand nicht zulässt, halte ich nicht für einfach und fasslich."

Dieser Satz ist geschrieben aber nicht gedacht, weil der Schüler nach meiner „Methode" ja nicht einmal in die Lage kommen wird, solche Fragen, da ihm der Anlass dazu fehlt, machen zu müssen. Dass dadurch auch die Verfasserin ihre Beweise und die weiteren Folgerungen ihres Satzes sich ersparen kann, ist selbstverständlich.

Hochachtungsvoll

Wien. W. Schwarz.

Antworten.

Herrn **Louis Kron** in **Braunschweig.** Ihr Antrag steht auf der Tagesordnung der nächsten Vereinssitzung.

Herrn **Leo B.** in **Hamburg.** Ja, U. C. = una corda, T. C. = tutte corde.

Frl. **E. S.** in **Bromberg.** Schönsten Dank und Gruss. — Estinguendo verlöschend, häufiger in der Partizipialform der Vergangenheit estinto, erloschen, bedeutet also dasselbe wie diminuendo, morendo. In Meyers Lexikon suchen Sie dergleichen Ausdrücke allerdings vergebens. Schaffen Sie sich Reissmann's Handlexikon der Tonkunst (Berlin, Oppenheim) an. Dasselbe ist umfang- und inhaltreich (632 S.) und kostet nur 9 Mark.

Herrn **S. de Vriess** in **Dordrecht.** Der in voriger Nummer des Klavier-Lehrers angegebene Preis der Klavierlampen ist En-gros-Preis. En-detail sind sie etwas theurer.

Herrn **Bernhard** in **Meysenheim.** Konnte die gewünschte Nummer leider nicht herausfinden. Soviel ich weiss, ist der Preis noch nicht ertheilt.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Dezembersitzung konnte der Bibliothekar die erfreuliche Mittheilung machen, dass die Bibliothek wieder von verschiedenen Seiten mit Geschenken bedacht worden ist. In erster Reihe abermals von Frl. N. Th. mit einer neuen Sendung werthvoller Klavierwerke; dann von den Herren Klee und Germer mit ihren neuesten klaviertechnischen Werken. — Es werden 9 neue Mitglieder aufgenommen. Auch von auswärts beginnen sich Kollegen zur Mitgliedschaft zu melden. — Darauf setzte Herr Herm. Schröder seinen Vortrag über das von ihm aufgestellte System des Tonleiterspiels fort. Hinsichtlich des Fingersatzes, zumal bei Terzentonleitern, gelangt der Vortragende zu Folgerungen, die von der üblichen Praxis abweichen, ohne dass er jedoch eine durchgreifende Aenderung der letzteren forderte. Die vorgetragenen Anschauungen erfahren vielfache Opposition. Man beanstandet überhaupt die Möglichkeit einer Schematisierung dieser Applikaturen, obwohl von mancher Seite zugegeben wird, dass die vorgetragene Theorie als solche mit logischer Konsequenz durchgeführt ist. — Herr Prof. Emil Breslaur macht Mittheilung von der Begründung des „Vereins von Musiklehrern und Lehrerinnen" in Düsseldorf und widmet derselben Worte warmer Begrüssung und herzlichste Glückwünsche für eine erfolgreiche Thätigkeit.

Nach Beschluss der Generalversammlung vom 11. Nov. 1881 haben auch **ausserhalb der Provinz Brandenburg** wohnende Musiklehrer und Lehrerinnen das Recht, unter folgenden Be-

dingungen **Mitglieder des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen** zu werden:

Sie haben

a) einen schriftlichen Antrag um Aufnahme zu stellen, und dem Vorstande auf Erfordern einen Nachweis über ihre musikalische Bildung und Lehrpraxis vorzulegen.

b) sich zur Förderung der Vereinsinteressen und Zahlung des Eintrittsgeldes von 3 Mark, sowie eines **pränumerando** zu zahlenden Jahresbeitrages von 6 Mark zu verpflichten.

Dafür stehen ihnen folgende Rechte zu:

a) ihr Name findet Aufnahme in das Jahrbuch des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen.

b) sie erhalten eine vom Vorstande unterschriebene Beurkundung ihrer Mitgliedschaft und haben

c) an den Vereinssitzungen, sofern es sich nicht um Angelegenheiten der Krankenkasse handelt, Sitz und Stimmrecht.

Anmeldungen werden bald erbeten, damit die Namen der neuen Mitglieder noch im Jahrbuch (1882) aufgeführt werden können. Der Vorstand.

Dienstag, 10. Januar 1882 im grossen Saale der Kgl. Hochschule. Sitzung. Tagesordnung: Vortrag des Herrn O. Eichberg: R. Wagner's Parsifal in Bezug auf seinen Stoff, sowie auf die Auffassung und Behandlung desselben. — Antrag des Herrn Prof. E. Breslaur, die auswärtigen Mitglieder auch an der Vereinigung für den Sterbefall zu betheiligen. — Literarische Mittheilungen.

Den geehrten Herren Direktoren hiesiger Musikschulen hierdurch die ergebene Mittheilung, dass es mir aus Raum-Mangel leider nicht möglich ist, von ihren Schüleraufführungen mehr als eine im Winter **zu berücksichtigen.**

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 2. Berlin, 15. Januar 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Klavier zur Zeit Sebastian Bach's.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung).

Zur Zeit der vollendeten Ausbildung, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, bestand das Clavichord aus einem tafelförmigen Kasten, meist von Tannenholz gearbeitet, nicht ganz 2 Meter lang, etwa 6 Decimeter breit und 2 Decimeter hoch. Derselbe ruhte, wie unsere Tafel-Claviere auf vier Füssen oder auf einem besonderen Gestelle. Wie bei diesen lag die Tastatur etwas zur Linken. Quer über sie hingespannt lagen die Saiten, links die Anhängeleiste mit den Anhängestiften derselben, rechts der Stimmstock, unter den Saiten von der Anschlagstelle der Tangenten nach rechts hin verlaufend der Resonanzboden. Der Saitenbezug war zweichörig und bestand aus schwachem Messingdraht, in der Tiefe meistens mit Silberdraht besponnen. Zwischen der Anhängeleiste und der Linie, welche die Anschlagstellen der Tangenten bilden, wurde ein Tuchstreifen zwischen den Saiten durchgezogen, in der Tiefe breiter, als in der Höhe, um das Mitklingen der Saitentheile zwischen Anschlagstelle und Anhängestift abzudämpfen. Der Umfang des Instruments betrug mehr als vier Octaven und erstreckte sich von C bis zum dreigestrichenen e. Einen besonderen Werth legte man auf die feine Ausarbeitung der Claviatur. Die Tasten, welche sich unmittelbar hinter dem Vorsetzbrett um horizontale Axen drehten, hatten am hinteren Ende als Verlängerung kleine Plättchen von Fischbein oder festem Holze, welche in Rinnen liefen, um das Ausweichen der Taste nach rechts oder links zu vermeiden. Ph. Em. Bach forderte von einem guten Clavichord ein solches Gleichgewicht der Taste, dass der Spieler einen elastischen Druck unter den Fingern fühlt und dass der Ton beim leisesten Drucke anspricht. Das Instrument war wegen seines zarten, in der Höhe silberhellen Klanges, der feinen Spielart und seiner grossen Ausdrucksfähigkeit, sowohl im Adagio als im Allegro, ein Gegenstand der Bewunderung der Zeitgenossen, die es als „das Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmenden Freund“ preisen. Nicht blos Sebastian Bach und seine Söhne waren mit gutem Grunde für dasselbe eingenommen, auch Mozart und Beethoven schätzten dasselbe hoch. Mozart besuchte einst Leipzig, um S. Bach's grosse Werke, die nur im Manuscript existirten, kennen zu lernen. Doles, der würdige Nachfolger des Meisters, welcher Mozart zu Ehren verschiedene Kompositionen von Sebastian und Friedmann Bach aufführte, besass ein ausgezeichnetes Clavichord. Mozart bot dem alten Manne einen sehr hohen Preis, um es zu erwerben; Doles aber konnte sich von dem ihm liebgewordenen Instrumente nicht trennen und war nicht zu bewegen, es zu veräussern. Vorzügliche Clavichorde wurden von den berühmten Orgelbauern Gottfried Silbermann in Sachsen, dessen Sohn Johann Andreas Silbermann in Strassburg und seinen Enkeln

Joh. David gebaut. Ph. E. Bach besass ein ausgezeichnetes Instrument des erstgenannten und gebrauchte es 50 Jahre hindurch zu seiner vollen Zufriedenheit. Die Instrumente hatten die Tafelform; indessen kam auch die Flügelform, wiewohl seltener (Tangentenflügel), vor. Gottfried Silbermann erfand ein Clavichord, dessen Saiten die doppelte Länge hatten, aber von den Tangenten in der Mitte getroffen wurden. Sein Ton war stärker als der des gewöhnlichen Clavichords. Er nannte das Instrument Cymbal d'amour.

Die Klangweise des Clavichords hatte grossen Einfluss auf die Claviercomposition des vorigen Jahrhunderts. Das Klangvolle seiner Arpeggien und eine zahllose Menge feiner Verzierungen, die nur auf ihm möglich, oft aber auch bei langen Noten der immerhin nicht vollkommen ausreichenden Klangfähigkeit wegen nothwendig waren, der gesangvolle Vortrag, das streng gebundene und getragene Spiel fanden rasch Eingang. Es wird heut zu Tage ein sehr umfangreiches Studium erfordert, um die Verzierungsmanieren der damaligen Zeit genau kennen und im Sinne der alten Meister ausführen zu lernen. Unsere Zeit verfährt oft aus Unkenntniss mit diesen Dingen barbarisch. Sebastian Bach schrieb zahlreiche Werke für Klavier, welche zum Theil vorzugsweise für das Clavichord berechnet waren, zum Theil auch auf dem bald nachher zu beschreibenden Flügel ausgeführt werden konnten; er schrieb andere, welche den Flügel mit Pedal forderten, aber auch als Orgelwerke betrachtet werden konnten und endlich solche, welche nur der Orgel angehören sollten. Eine sorgfältige Kenntniss dieser Werke lässt kaum einen Zweifel über die Art der Ausführung, wenngleich dieselbe auf unseren heutigen Instrumenten trotz aller sonstigen Vorzüge derselben, im Sinne des Meisters nicht mehr vollkommen genügend möglich ist.

2. Das Claviercymbalum (der Flügel).

Die zweite Form des Claviers im vorigen Jahrhundert, das Clavicymbalum oder der Flügel (ital. Clavicembalo oder auch Cembalo, franz. Clavessin oder Clavecin), stammt von einem uralten Instrumente orientalischen Ursprunges ab, dem Psalterium oder Psalter. Dasselbe bestand aus einem trapezförmigen, zuweilen auch dreieckigen Resonanzkasten und war in der Richtung der Parallelseiten des Trapezes oder der Grundlinie des Dreiecks mit Saiten von abnehmender Länge, oft mit 30 an der Zahl, bespannt.*) Nach Virdung's Angabe war es in der Regel dreichörig bezogen und wurde mit den Fingern gespielt oder mit zwei zugespitzten elfenbeinernen, stabförmigen Plektren oder mit dem Dorn des an den Daumen gesteckten Schlagringes gerissen. Praetorius bildet es in seiner Sciagraphia sive Theatrum instrumentorum mit den Plektren ab. Nach ihm ist es ein altes italienisches Instrument, welches seiner Form wegen instromento di porco, der Schweinskopf, genannt wurde. Es war sehr verbreitet und Ambros giebt in seiner Geschichte der Musik eine Reihe von Reliefs, Wandgemälden, Altartüchern etc. an, auf welchen es sich findet. Trotz seines mehr als prosaischen Namens spielen es auf diesen Darstellungen schöngebildete Engelsfiguren, manchmal in mehrfacher Besetzung, zur Begleitung des Gesanges; auf dem berühmten Wandgemälde von Orcagna: trionfo della morte im Campo Santo zu Pisa, welches der Meister zum Gedächtniss der Pest von 1348 malte, wird es von einer Edeldame in sehr graziöser Haltung gespielt. Das Instrument war aber nicht blos in Italien, sondern auch in Deutschland und Frankreich sehr beliebt. Es findet sich auf einem Antipendium in der Rathhauskapelle zu Köln und die französischen Könige besoldeten besondere Musiker, um das Psalterium und die ihm verwandten orientalischen Instrumente Kanon und Demikanon zu spielen. Die Trapezform variirte oft; es gab Formen, bei welchen die nicht parallelen Seiten geschweift waren und andere, bei denen die eine dieser Seiten gerade und senkrecht zu den Parallelseiten des Trapezes war, während die andere die geschwungene Gestalt beibehielt. Der Ton des Instrumentes war stark und von glockenartigem Charakter.

Aller Wahrscheinlichkeit nach gab man dem Psalterium zu Anfang des 15. Jahrhunderts an der bezeichneten rechtwinkligen Stelle eine Claviatur, deren Claves die Saiten mittelst Federkielen pizzicato anschlugen. Das so umgewandelte Instrument wurde seines glockenähnlichen Klanges wegen Clavicymbalum (von Clavis und cymbalum, das Becken oder auch das glockenförmige, klingende Becken, die Glocke) genannt. Man baute dasselbe in grösseren und kleineren Formen; bei der einen Art lagen die Saiten horizontal, bei der anderen standen sie aufrecht, wie bei unseren geradsaitigen Pianinos. In England hiessen diese letzteren Instrumente Virginal (dieser Name kommt bereits bei Virdung 1519 vor und können diese Instrumente nicht wohl zu Ehren der Königin Elisabeth so genannt worden sein), während die grösseren Harpsichord genannt werden; in Italien brauchte man für die kleineren den Namen Spinett*) und nannte die grossen

*) Abbildungen s. bei Viollet-le-Duc a. a. O. S. 301 und fg.

*) Der Name rührt von dem Erfinder, dem Venetianer Giovanni Spinetti, her, welcher in der zweiten Hälfte des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts Instrumente dieser Gattung baute. Vergl. Monatshefte für Musikforschung XI. (1879), No. 2, S. 33.

Clavicembalo oder kurz Cembalo. In Deutschland nannte man die kleineren horizontal liegenden Spinett und die aufrechtstehenden Clavicitherium, die grossen aber Clavicymbel oder wegen ihrer Form Flügel. Die französischen Musiker brauchten die Namen Espinette und Clavecin oder Clavessin.

Praetorius beschreibt ein grosses Clavicymbalum und giebt eine Abbildung von ihm. Es zeigt bereits vollständig die Form unserer älteren, kleineren Flügelinstrumente und gehörte dem kaiserl. Organisten Luyton in Prag. Es war ein sogenanntes Universal-Clavicymbel und hatte für cis und des, dis und es etc. und für einen Ton zwischen e und f besondere Tasten, so dass auf den gesammten Tonumfang von c bis e³ 77 Tasten kommen. Ein ähnliches Instrument bildet auch Athanasius Kircher in seiner Musurgia ab, dessen Obertasten getheilt waren, so dass man mit dem Anschlage der vorderen Hälfte der Taste z. B. cis, mit dem der hinteren aber des erhielt. Diese Complication der Tastatur war vor Einführung der gleichschwebenden Temperatur wünschenswerth, um in verschiedenen Tonarten rein spielen zu können. Die allgemeinere Verbreitung des temperirten Claviers schaffte sie ab und vereinfachte dadurch die Spielart ausserordentlich.

Die Musiker und die Mechaniker waren fortwährend bemüht, den Flügel zu verbessern und seinen Tonumfang zu erweitern. Man fertigte zu Ende des 17. Jahrhunderts Instrumente mit vier Oktaven, von C bis c³ reichend, und die Tastatur der Flügel, deren sich Sebastian Bach bediente, erstreckte sich bereits von Contra-F bis zum dreigestrichenen f. Um zu beurtheilen, was ein solches Instrument zu leisten vermochte und wie es zu behandeln war, wollen wir auf den Bau desselben näher eingehen und dabei die vollkommenste Gestalt desselben zu Grunde legen, wie sie zu Bachs Zeiten bestand.

Der Resonanzboden mit den Stegen, die Art, die Saiten aufzuziehen und sie mit fest eingefügten Wirbeln auf die richtige Tonhöhe hinaufzustimmen, war im Allgemeinen ebenso beschaffen, wie bei unseren heutigen Flügeln. Wesentlich anders aber war die Art und Weise, wie die Tasten mit den Saiten in Verbindung traten. Die Tasten lagen mit ihrem hinteren Ende auf einem mit Tuch überzogenen Rahmen auf. An ihrem Vordertheile, nicht weit von dem schwarzen oder weissen Theile, der mit den Fingern beim Spiel in Berührung kam, gingen durch Einschnitte, welche für die Bewegung hinreichenden Spielraum liessen, vertikale Stifte hindurch, welche das Ausweichen nach rechts und links hinderten. Diese Stifte waren in einen zweiten Rahmen fest eingeschlagen, welcher unter der Tastatur lag und von dem schmalen Vorsatzbrett ganz verdeckt wurde. Die Tasten schnellten beim Anschlage die sogenannten Docken oder Springer (zuweilen auch Tangenten genannt) in die Höhe, welche die Saite trafen und sie in Schwingung versetzten. Diese Docken waren daumenbreite, liniendicke Holzstücke, welche über dem hinteren Theile der Tasten vertikal standen und so lang waren, dass sie fast bis an die Saiten hinaufragten. Um störendes Klappern zu vermeiden, war die Stelle der Taste, über welcher die Docke stand, mit einem Tuchblättchen belegt. Jede Docke hatte an ihrem oberen, der Saite zunächst liegenden Ende zwei gabelförmige Einschnitte. In dem einen derselben war ein Stückchen steifes Tuch eingefügt, dessen oberes Ende umgebogen war und in der Ruhelage der Docke quer über der Saite lag, so dass es beim Aufsteigen der Docke von jener weggehoben wurde, beim Niederfallen aber die Saite abdämpfte. In dem andern Einschnitt drehte sich um einen dünnen, horizontalen Stift als Axe ein feines Hölzchen, die sogenannte Zunge, welches vermöge der Schwere seines unteren Theiles in der Ruhelage im Einschnitt vertikal stand, in dessen oberes Ende aber, quer zur Saite gestellt, ein Stückchen Rabenfeder eingesetzt war, das beim Emporschnellen der Docke die Saite pizzicato anschlug. Hinter der hängenden Zunge war an deren unterem Ende in dem Einschnitt der Docke ein Fischbeinblättchen eingefügt, welches der Zunge als Sprungfeder diente. Statt dessen wurde oft auch die Zunge an eine Schweinsborste dortselbst befestigt. Nachdem die Rabenfeder ihr elastisches pizzicato ausgeführt hatte, trat sie über die Saite, um bei der Rückkehr der Docke zur Ruhelage wieder unter dieselbe hinzugleiten und zu einem neuen Anschlage bereit zu sein. Die ganze Docke bewegte sich neben der Saite hin, mit ihrer breiten Fläche derselben zugekehrt. Die Federkiele waren von besonderem Einfluss auf die Schönheit des Tones. Man wählte die Rabenfeder, die man mit etwas Oel tränkte und zog sie der spröderen Gänsefeder vor. Diese Kiele, nach denen der Flügel auch Kielflügel genannt wurde, waren die empfindlichste Stelle des Instrumentes, sie mussten sehr egal abgeschnitten sein, nutzten sich rasch ab und mussten daher oft erneuert werden.

Die Saiten waren in den tieferen Regionen Messingsaiten, in den höheren Lagen Stahlsaiten. Bei den einfacheren Kielflügeln schlug jede Taste nur eine einzige Saite an, bei den grösseren Instrumenten traf sie mehrere Saiten zugleich, doch standen dieselben nicht nur im Einklange, sondern gaben zum Theil die höhere oder tiefere Oktave, zuweilen auch die Oberquinte an. Jede Saite hatte

---

Kleinere Spinette standen eine Oktave höher als das Clavichord und wurden mit diesen oft combinirt.

ihre besondere Docke. Schlug also eine Taste zwei Saiten an, so trug sie auch zwei Docken. Die Saiten liefen aber nicht in gleicher Höhe, auch nicht parallel mit einander, vielmehr verlief ein Saitenchor oft etwas nach vorn zu abwärts geneigt, damit die betreffenden Docken es leichter erreichen konnten. Zwischen der Tastatur und den Saiten lag der Resonanzboden. Damit die Docken mit den Saiten in Berührung treten konnten, hatte er Oeffnungen, durch welche die Docken hindurchschlugen. Zur genaueren Regulirung der Bewegung der Docken lag unter dem Resonanzboden ein Rahmen, das sogenannte Sieb, welches dieselben Oeffnungen hatte, wie dieser. In diesem Siebe standen die Docken.

Die grösseren Flügel waren drei- oder vierchörig. Bei den vierchörigen gaben zwei Saiten 8-Fusston, wie unsere heutigen Claviere, eine Saite den eine Oktave höheren 4-Fusston (das Chor dieser Saiten wurde gewöhnlich das Spinett genannt) und die vierte Saite die tiefere Oktave mit 16-Fusston. Das 16-füssige Saitenchor lag zu oberst, darunter die beiden 8-füssigen und unter diesen das 4-füssige Chor. Das Instrument besass in Folge dieser vier Chöre auch vier Reihen Docken, welche mit Hülfe von vier Registerzügen ausser Thätigkeit gesetzt und nach Bedürfniss zum Anschlag an die Saiten herangezogen werden konnten. Beim Abstossen eines Registerzuges wurde die betreffende Dockenreihe etwas zur Saite geschoben, so dass sie ausser Verbindung mit den Saiten kam. Die vier Saitenchöre waren auf zwei Claviaturen vertheilt, welche, wie bei der Orgel, über einander aufgebaut waren und durch eine Koppel verbunden gespielt werden konnten. Das obere Clavier gab 8- und 4-Fusston, das untere 8- und 16-Fusston. Bei dem Umfang der Claviaturen vom Contra-F bis zum dreigestrichenen f hatte der Spieler auf diese Weise Gewalt über ein Tongebiet von 7 Oktaven und konnte während des Spiels auf die mannigfachste Weise in der Tonfülle wechseln. Durch den stärkeren oder schwächeren Anschlag der Taste war allerdings eine wesentliche Modification der Tonstärke nicht zu erreichen, da der Federkiel dadurch nicht viel stärker oder schwächer die Saite anschlug; dagegen konnte man durch das Ab- und Zutreten der Saitenchöre leicht piano und forte, pianissimo und fortissimo erhalten, wie bei der Orgel mit Hülfe des Zu- und Abtretens der verschiedenen Register. Die feineren dynamischen Nüancen des crescendo, diminuendo, morendo etc. konnten auf dem Flügel natürlich nicht gegeben werden, auch hatte das legato erhebliche Schwierigkeiten und war der Präcision der Verzierungsmanieren manche enge Grenze gezogen. Zu den grösseren Flügelinstrumenten gehörte ausser den beiden Manualclavieren auch noch ein Pedal. Dies war ein zweiter Flügel von zwei Octaven 16-Fusston, welcher ausserhalb des ersteren lag und mit Hülfe einer Pedalclaviatur, wie das Orgelpedal, gespielt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Die Meininger Hofkapelle in Berlin.

Es ist ein merkwürdiger und seltener Ruhm, den sich das kleine Meiningen — richtiger sein Herzog — in dem letzten Jahrzehnt erworben hat. Während es nahe genug liegt, dass ein kunstliebender und kunstfördernder Fürst seine oft sehr stark in Anspruch genommene Unterstützung Einzelnen zuwendet, deren hervorragende Talente sein Interesse erregen; während das „grosse Publikum“ für eine künstlerische Idee niemals zu erwärmen ist und im allgemeinen nur die Personalfragen im Auge hat — haben die Dinge in jenem kleinen im Herzen Deutschlands gelegenen Lande einen ganz anderen Verlauf genommen. Vielleicht verdanken wir es unter anderem der Beschränktheit der äusseren Mittel und Verhältnisse, die ein glänzendes Virtuosenleben auf der Bühne oder im Konzertsaal dort ganz unmöglich machte; vielleicht war auch der Ehrgeiz vorhanden, hier ein ganz neues Virtuosenthum, das einer grossen Körperschaft, die gewissermaassen ein einziges Individuum zu sein sich bestrebte, erstehen zu lassen. Wenn dies letztere der Fall war, so war es einer der fruchtbringendsten Gedanken, den ein Mäzen und eine Kunstbehörde haben konnte, denn dieser Ehrgeiz war gleichbedeutend mit dem Bestreben, einem Kunstwerke bis in die verschlungensten Fäden nachzuspüren, das Kleinste an ihm nicht für zu unbedeutend zu halten, als dass es nicht mit dem ihm gebührenden Nachdruck zur Geltung gebracht werden sollte, das Ganze in seiner Gesammtheit zu erfassen: es nicht als Folie für Einzelne und Einzelnes, sondern als organisch gegliederten Bau hinzustellen, — keine Ruhmeshalle für die nächstbetheiligten Bau- (scil. Spiel-)leute, nein, ein Tempel der wahren, selbstlos geübten, über jeder Persönlichkeit stehenden Kunst.

Die Verdienste des Meininger Hoftheaters um eine stil- und sachgemässe, auf die künstlerische Gesammtwirkung abzielende Darstellung bedeutender dramatischer Werke sind jetzt weltkundig; es ist ihnen gelungen, die berühmtesten und reichstdotirten Hoftheater aus der Bequemlichkeit, mit der sie einzelne „berühmte“ Grössen gewähren liessen, wie diesen gut schien, aufzurütteln und ihnen eine Vorstellung davon beizubringen, was man der S a c h e schulde.

Jetzt erscheint die Meininger H o f k a p e l l e auf der Bildfläche, und nimmt denselben Bildungs- und

Reinigungsprozess im Bereiche der Instrumentalmusik auf. Auch der Kapelle fehlen, wie aus äusseren Gründen ohne Weiteres begreiflich, die grossen Künstler, die als Solisten in der musikalischen Welt Aufsehen erregen könnten, die Geiger und Bläser mit der erstaunlichen Technik und dem schönen Tone, wie sie grosse Hofkapellen aufweisen; aber ein Genie einziger Art nennt sie ihr eigen, an einer Stelle, wo so viele ihrer „berühmten" Konkurrentinnen mit einem handwerkerlichen Routinier auskommen zu können glauben: am Dirigentenpulte. In der That, so wie Hans von Bülow Klavier spielt — kühn und leidenschaftlich, geistreich und originell, und ohne in dem Instrumente die geringste Schranke seines künstlerischen Willens zu finden —, so spielt er auch Orchester. Sein Wille einzig beherrscht diese Massen; mit müssen sie, unweigerlich, ohne dass sie nur einen Moment die Möglichkeit eigner Individualität aufkommen lassen dürften, wenn er vorwärts eilt, wenn er hastige und scharfe Accente aufsetzt, wenn er mit der Kraft des Ungewitters alles zermalmen zu wollen scheint; mit ihm aber auch müssen sie lispeln und seufzen, gedankenvoll zögern, sich anmuthig einer süssen Cantilene anschmiegen, oder auch, wenn es nöthig ist, wie zu Eis erstarren. Er ist der ausführende Künstler, das Orchester eine neue grössere Art Bechstein. Manches Register dieses Rieseninstruments ist etwas spröde, im Tone nicht immer edel, wie z. B. das Flöten und Oboeregister und auch dieses und jenes sonst noch; aber Bülow ist der Mann dazu, auch diese Widerstrebenden heranzuzwingen, sie dem Ganzen organisch einzuordnen.

Es wird nicht leicht Jemand zu finden sein, der mit der Bülow'schen Auffassung aller Kompositionen, die an den sechs Abenden des I. und II. Cyclus dieser Konzerte vorgeführt wurden, in allen Details ohne Weiteres einverstanden ist. Es ist dies auch wohl unmöglich. Aber darüber wird alle Welt einig sein, dass keine einzige Nüance dem Zufall, dem Gehenlassen ihre Entstehung verdankt, sondern dass alles höchst geistreich durchdacht, höchst feinfühlig zurechtgelegt, höchst beziehungsreich einander angepasst war. Und auch darüber wird kein Streit sein, dass man vielfach, bei ganz überraschenden neuen Accenten und Vortragsmanieren, sich gestehen musste: das ist's, hier ist der Nagel auf den Kopf getroffen, so muss es sein. Freilich, manchmal erschien das ihm Eigenartige auch im Charakter des Eigensinnigen, des absichtlich Aparten; — aber wer kann, Hand aufs Herz, nach einmaligen Hören zweifelfrei behaupten, dass eingehenderes Studium gerade dieser Auffassung ihn nicht am Ende zu derselben bekehren würde? —

Die sechs Orchesterkonzerte, die in den Tagen vom 4. bis 9. Januar stattfanden, zerfielen in 3 Beethoven-, 1 Mendelssohn- und 2 Brahmsabende. Das Programm war folgendes: I. Ouvertüren Coriolan und Egmont, C-dur- und A-dur-Sinfonie. II. Ouvertüre zur Weihe des Hauses, Tripelkonzert, Eroica. III. Erste und dritte Leonorenouvertüre, B dur- und C-moll-Sinfonie. IV. Mendelssohn: Ouvertüren Meeresstille und Hebriden, H-moll-Capriccio, Violinkonzert, A-moll-Sinfonie. V. Brahms: Tragische Ouvertüre, II. (B-dur) Klavierkonzert, Manuscript. I. (C-moll)-Sinfonie. VI. Erstes Klavierkonzert, Haydn-Variationen, Serenade und Akademische Ouvertüre.

Ueber die Nothwendigkeit eines Mendelssohn-Abends schien das Publikum nicht genügend aufgeklärt; während die fünf andern Abende den Anblick eines ausverkauften Hauses boten, war der Saal an diesem vierten Abend nur gut zur Hälfte besetzt. Was Ref. anlangt, so erschien ihm allerdings die Einfügung des Beethoven'schen Tripelkonzerts in den zweiten Abend noch viel weniger nothwendig, ja direkt überflüssig. Dieses Konzert ist ja so geschickt gemacht, wie man es erwarten kann, es entbehrt auch keineswegs gewisser Feinheiten und Ueberraschungen, aber es ist und bleibt trotzdem langweilig und geistlos, für die Repräsentation Beethoven's ganz ungeeignet. Von diesem einen Fall abgesehen, zeichneten sich alle sechs Programme durch ausserordentlich geschickte Zusammenstellung aus.

Es könnte keinen Sinn haben, etwa die Leistungen der Kapelle Nummer für Nummer kritisch durchzugehen. Beständige Wiederholungen des schon Gesagten würden das Resultat sein und der Leser würde blutwenig daran haben. Aber es soll doch registrirt werden, wie gewisse Höhepunkte als Haupttrümpfe Abend für Abend eine geradezu verblüffende Wirkung ausübten. Ein solcher ganz unbestrittener, und dabei wohl kaum erwarteter Treffer war am ersten Abend die C-dur-Sinfonie — (wer dieses Finale mit seiner kleinen Introduktion gehört hat, wird seiner stets gedenken) —; am zweiten die Eroica, am dritten die III. Leonorenouvertüre; diese und die C-dur-Sinfonie dürften überhaupt die beiden bedeutendsten Orchesterleistungen der sechs Abende gewesen sein. Am Mendelssohn-Abend waren es die beiden Ouvertüren; an den Brahms-Abenden: — ja, da ist es schwer zu sagen, was besonders eingeschlagen hätte, etwa die beiden Konzerte und die Variationen über das Haydnsche Thema. Das zweite Konzert, in B-dur, ist ganz neu und noch als Manuscript auf dem Programme bezeichnet (— seit einigen Tagen hat es, wie wir hören, die Presse verlassen). Der Komponist spielte es selbst, mit Feuer, Leidenschaft und Kraft, wenn auch nicht immer ganz klar; der Erfolg war ein bedeutender und gerechtfertigter. In grossem Stile, kühn und klar, klarer, als es sonst häufig Brahms' Art ist, zieht es vor dem Ohre des Hörers vorüber, allerdings mehr eine Sinfonie, als ein Konzert. Das Klavier ist oft genug hier nur Orchesterinstrument, und wo es dominirt, hat es weder die wesentlichsten noch die schönsten Partien des Werkes. Aber Stellen von ausserordentlicher Schönheit fesseln den Sinn des Zuhörers, und tiefe Gedanken kommen zu bedeutsamer Entwicklung. Das mehrfach gespielte erste Konzert gewann unendlich dadurch, dass diesmal Bülow spielte (während Brahms dirigirte); die Variationen sind ein äusserst interessantes, glänzend instrumentirtes Werk. In Bezug auf die B-moll-Sinfonie kann ich meine persönliche Ketzerei nicht zurückhalten; sie ist zweifelsohne ein hochachtbares, hochinteressantes, mit grossem künstlerischen Ernst und Können verfasstes Werk, aber erwärmen konnte es mich jetzt so wenig, als früher.

Im zweiten und vierten Konzert traten die Herren Hofpianist Hatton (Klavier), Konzertmeister Fleischhauer (Violine) und Kammervirtuos Hilpert (Cello) als Solisten auf. Sie dokumentirten sich als tüchtige Musiker, ohne besondere Erfolge erringen zu können. Freilich war die Situation auch die denkbar ungünstigste. Herr Bülow am Dirigentenpulte und Herr Hatton am Klavier — dieses Gegenüber würde auch manchen Andern aus der Fassung bringen.

Schliesslich muss wohl der Vollständigkeit wegen noch erwähnt werden, dass das Publikum das Füllhorn seiner enthusiastischten Beifallsbezeugungen in geradezu verschwendischer Weise über Herrn von Bülow und die Kapelle leerte, und dabei doch, — und dies ist um so rühmenswerther, als sich Urtheilsfähigkeit darin zeigte — erkennen liess, dass ihm nicht Alles gleichmässig gefallen. Dass an den beiden letzten Abenden Brahms an dem allgemeinen Beifall reichlich theilnahm, ist ebenso selbstverständlich, als wolverdient; dass Herr von Bülow ihm im ersten Konzerte dreimal Tusch blasen liess, und ihn dann noch durch ein Impromptu feierte, das vor der ruhigeren Kritik wohl kaum Stich halten dürfte, war eine Ueberschwänglichkeit, die wir dem selbstlosen Eifer zu Gute halten müssen, der bei Herrn von Bülow zu Zeiten eine fast elementare Gewalt dokumentirt.

O. Eichberg.

Herr Dr. **Hans von Bülow**, der unermüdliche Pionier für die weitere Verbreitung Liszt's und Wagner's hat in letzterer Zeit mit vielem Nachdruck Johannes Brahms auf seinen Schild erhoben. In einer am 8. Januar (dem 52. Geburtstage Bülow's) in der Singakademie stattgehabten Brahms-Matinée vermittelte der geniale Pianist dem hiesigen Publikum die Bekanntschaft mit nicht weniger als 16 Klavierkompositionen des genannten Meisters, welcher auf dem Gebiete der Kammermusik und reinen Instrumentalkomposition gegenwärtig unbestritten den ersten Rang behauptet. Die der Sturm- und Drangperiode des Komponisten entstammende Fis-moll-Sonate, op. 2, eröffnete den interessanten Reigen, in dessen weiterem Verlauf zwei Balladen aus op. 10, Variationen über ein ungarisches Lied, op. 21b, zwei Rhapsodien, op. 79, Scherzo Es-moll, op. 5, acht Klavierstücke, op. 76 und endlich 25 Variationen und Fuge über ein Händel'sches Thema, op. 24 zum Vortrag gelangten. In fast allen diesen Werken offenbart sich die durchaus eigenartige künstlerische Persönlichkeit ihres Autors, welcher mit kühnem Geist und sicherer Hand die charakteristischsten Gebilde der Rhythmik, Harmonik und des Kontrapunktes in's Leben ruft. Die Achillesferse der Brahms'schen Muse ist jedoch die eigentliche Melodie, deren Born gegenüber dem reflektirenden Element verhältnissmässig spärlich fliesst. Herr von Bülow spielte mit einer Hingebung an die Sache, die über alles Lob erhaben ist. Bewundernswürdig wie immer war seine merkwürdig ausgeprägte Kunst der Phrasirung, seine feine Schattirung und sein mit eiserner Ausdauer gepaartes phänomenales Gedächtniss. Das Publikum spendete den meisten der vorgeführten Stücke begeisterten Beifall.

Richard Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Oberkapellmeister Taubert, welcher seit Hitzig's Tod als Vizepräsident die Geschäfte der Akademie der Künste leitete, ist in der Senatssitzung am letzten Freitag zum Präsidenten der Akademie gewählt worden.

— Die Königin von Württemberg hat die Pianistin Jeanne Becker zur „Kammervirtuosin" ernannt.

— Der Königl. Konzertmeister de Ahna und der Kapellmeister Franz Mannstädt sind zu „Professoren" ernannt worden.

— In der letzten Sitzung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen wurde beschlossen, dass die ausserhalb der Provinz Brandenburg wohnenden Mitglieder (männliche wie weibliche) auch das Recht haben sollen, der Vereinigung für den Sterbefall beizutreten. (Vergl. die Anzeige am Ende des redaktionellen Theils).

— Allen Freunden heiterer Musik sei ein kleines ebenso charakteristisches als melodisch-packendes Stück von Ferdinand Hiller — Dudelsackstücklein betitelt — das bei Kistner in Leipzig erschienen ist, warm empfohlen. Das ganze Stück baut sich auf 2 Basstönen, Grundton und Quinte, auf, wie sie den unter dem Namen Schaperpfeiff und Hümmelchen bekannten Sackpfeifen eigen sind, und entwickelt darüber eine übermüthige, leicht bewegliche und sehr bequem spielbare Melodie.

E. B.

— Unser Kaiser, der dem letzten Konzert der Meininger-Hofkapelle beiwohnte, scheint an dem in unserem Musikleben unerhörten Erfolge derselben lebhaften Antheil genommen zu haben. Schon am 6. Januar telegraphirte er dem kunstsinnigen Herzog von Meiningen: „Dein Orchester feiert hier grosse Triumphe." Der Herzog hat darauf Bülow telegraphisch seinen Dank in warmen Worten ausgedrückt.

— Herr Alfred Reisenauer (8 Jahre lang Schüler L. Köhler's und zuletzt Liszt's) hat in Königsberg mit ausgezeichnetem Erfolge konzertirt.

— Prof. Nohl ist für sein neuestes, der Fürstin Bismarck gewidmetes Buch: „Mosaik. Für musikalisch Gebildete" vom Kaiser mit einer Ehrengabe beschenkt worden. Das Buch enthält eine Reihe von Aufsätzen über Gegenstände aus dem Gebiete der Musikgeschichte.

— Der „N. Pr. Ztg." schreibt man aus Neustrelitz vom 29. Dezember: In dem heutigen vierten Sinfonie-Konzert im Grossherzoglichen Theater gelangte eine „Suite für Streichinstrumente" von Sr. Hoheit dem Herzog Georg Alexander zu Mecklenburg-Strelitz zur Aufführung. Der

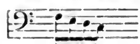
Herzog Georg Alexander, bekanntlich der älteste Sohn des 1876 verstorbenen Herzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz und der Grossfürstin Katharina von Russland, ist nicht nur ein vortrefflicher Klavier-, Violoncell- und Violinspieler, sondern besitzt auch ein sehr ansprechendes Talent für Komposition, was die genannte „Suite für Streichinstrumente" in jeder Hinsicht beweisen soll. Der Fürstliche Komponist, der augenblicklich seinen Studien in Leipzig obliegt, wohnte der Aufführung seines musikalischen Opus bei.

— Eine scenische Aufführung der „Perser" von Aeschylos mit der Musik des Erbprinzen Bernhard von Meiningen, hat am 10. d. Mts. im Kaiserin-Augusta-Gymnasium zu Charlottenburg vor geladenen Zuhörern stattgefunden und erfreute sich des ungetheilten Beifalls aller Anwesenden. Um die sehr gelungene Ausführung hat sich der sangeskundige, als feinfühliger Musiker bekannte Direktor des Gymnasiums, Herr Ferd. Schulz, sehr verdient gemacht.

— Frl. Marie Krebs gab neulich im Gewerbehause in Dresden ihr 1000stes Konzert. Die Dresdener Nachrichten bringen aus diesem Anlass folgende wahrscheinlich wohl authentische Statistika: Die Virtuosin gab in Amerika 257 Konzerte, in London 225, in den englischen Provinzen 168, in Italien und Frankreich trat sie 38 Mal auf. In Deutschland, Holland, Oesterreich und Russland spielte sie 311 Mal, so dass sich die Gesammtziffer von 1000 Konzerten ergiebt. Nicht minder interessant ist eine Uebersicht der Flügelfabrikate, deren sich die sorgsam wählende Virtuosin seither bediente: Bechstein spielte sie 135 Mal, Blüthner 57, Ascherberg 6, Kaps 6, Rosenkranz 4, Roenisch 20, Steinweg Nachfolger 11 Mal. Im Auslande, ausser Bechstein in England, Erard 240 Mal und Broadwood. In Amerika Chickering 8 Mal und dort im Uebrigen stets Steinway in New-York.

— Am Leipziger Konservatorium wird zu Ostern eine vollständige Orchesterschule eröffnet werden mit folg. Mitgliedern des Gewandhausorchesters als Lehrkräfte: Barge (Flöte), Hinke (Oboe), Landgraf (Clarinette), Weissenhorn (Fagott), Gumbert (Horn), Weinschenk (Trompete) und Müller (Posaune), sowie zu Michaelis auch Harfe.

— Der englische Musikschriftsteller G. Grove hält seine Behauptung, dass es eine bisher noch nicht veröffentlichte Sinfonie Franz Schubert's geben müsse, und dass dies wahrscheinlich die von Schubert im Jahre 1826 der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gewidmete sei, aufrecht, obwohl dies von dem Archivar und Bibliothekar dieser Gesellschaft, Herrn Pohl, entschieden in Abrede gestellt worden ist. Die „Times" enthält nun abermals ein Schreiben Grove's, worin er zunächst versichert, dass er Herrn Pohl durchaus nicht irgend einer Nachlässigkeit habe beschuldigen wollen, und dann fortfährt: „Eines der Hauptargumente Herrn Pohl's ist, dass Schubert einem oder dem anderen seiner Freunde gegenüber dieses Werkes Erwähnung gethan haben müsste. Aber ich weise nach, dass er desselben in der That gedachte. Im Sommer des Jahres 1825 machte er eine Tour nach Oberösterreich bis Gastein, und in einem Schreiben, welches der Maler Schwind, einer seiner Freunde, am 14. August von Wien aus an ihn richtete, sagt derselbe, offenbar auf eine eigene Bemerkung Schubert's anspielend: „Wie sehne ich mich nach unserer Begegnung! Wir hegen grosse Hoffnungen auf Ihre Sinfonie!" (Kreissle, S. 358.) Und dass diese wirklich die in Frage stehende Sinfonie ist, wird noch wahrscheinlicher gemacht durch die Thatsache, dass Bauernfeld, ein anderer vertrauter Freund Schubert's, in einer biographischen Skizze über Schubert in der Wiener Zeitschrift für Kunst u. s. w. vom 9. bis 12. Juni 1829, nur sieben Monate nach des Komponisten Tode, folgendermassen schrieb „Zu den grösseren Werken seiner späteren Jahre gehört eine Sinfonie, die 1825 in Gastein geschrieben wurde und für welche er eine besondere Vorliebe hatte." Und in dem Kataloge der bei Schubert's Tode noch nicht veröffentlichten Werke, welcher dieser Skizze angehängt ist, finden wir: „1825, grosse Symphonie; 1828, letzte Symphonie." Grove folgert nun daraus, dass zwei verschiedene Symphonien vorhanden gewesen seien — eine im Jahre 1825 in Gastein geschriebene, welche Schubert im Oktober 1826 der Gesellschaft der Musikfreunde widmete, und eine andere, die im März 1828 geschrieben worden ist. Letztere ist die wohlbekannte, jetzt im Archive der Gesellschaft befindliche; wo ist aber die erstere?

— Die „Allgem. Deutsche Musikztg." macht auf einige Specialitäten des Meiningen'schen Orchesters aufmerksam, die zum Theil dem Berliner Konzertpublikum neu sein dürften. Die Kapelle führt chromatische Pauken mit sich, eine Dresdener Erfindung, nach welcher vor den an die Meininger gelieferten Instrumenten nur noch zwei Paare und zwar für das Dresdener Hoftheater und die dortige katholische Kirche angefertigt worden sind. Der Pauker sitzt mit eingeschnallten Füssen an den Instrumenten und vermag jede Umstimmung augenblicklich und mit vollster Zuverlässigkeit zu bewirken. Eine Figur wie  ist bei einiger Uebung des Paukers auf einem Felle im schnellsten Tempo ausführbar. Ferner besitzt das Orchester drei „Viola alta" nach Hermann Ritter'schem System, die vermöge ihrer wunderbaren Fülle, Markigkeit und Weichheit des Tones, dem Klange des Streichquartetts im Orchester zu ganz besonderer Wirkung verhelfen. Weiterhin giebt es einen fünfsaitigen von Carl Otto in Leipzig konstruirten Kontrabass und ein Kontrafagott.

— Wie der „Fr. Pr." aus London geschrieben wird, begaben sich vor kurzem drei Prinzen des Königlichen Hauses, der Herzog von Edinburgh, der Herzog von Albany und Prinz Christian von Schleswig-Holstein, nach Manchester und betheiligten sich dort an einem öffentlichen Meeting, welches zur Förderung der Pflege der Musik in England abgehalten wurde. Prinz Leopold hielt eine längere, sehr beifällig aufgenommene Rede, in welcher er die Gründung eines vom Staate subventionirten nationalen Konservatoriums für Musik nach festländischem

Muster warm befürwortete. Der Herzog von Edinburgh, welcher den Vorsitz führte, Prinz Christian, der Erzbischof von York und der Bischof von Manchester unterstützten diesen Vorschlag.

— Dass die Franzosen, wenn sie wollen, gerechten Tadel mit Würde hinzunehmen und ungerechten mit Ruhe abzulehnen verstehen, beweist ein längerer Feuilleton-Artikel des rühmlichst bekannten Pariser Musik-Kritikers Victor Wilder, im „Parlament". „In der Musik, sagt Wilder, kommt es ebenso, wie in der Politik, darauf an, zu wissen, was unsere Nachbaren über uns denken. Desshalb verfolgte ich mit dem aufmerksamsten Interesse die Briefe, welche die sorgfältig redigirte Berliner „Musik-Welt"*) aus der Feder ihres Pariser Korrespondenten Theodor Goering veröffentlicht. Goering ist nicht zärtlich gegen uns; aber doch so unparteiisch, als es einem Deutschen den Franzosen gegenüber möglich ist. Wir besitzen, meint er, eine intensive Neigung für die leichtfassliche kleine Melodie, welche man nachpfeift, und wir treiben unsere Toleranz gegen diese Kleinigkeiten so weit, dass wir auch die ordinärsten Couplets nicht nur gelegentlich trällern, sondern in der Familie von Frau und Tochter nach Noten am Klavier singen lassen. Mit dieser unserer Neigung verbinden wir auffallenden Mangel an wirklichem tiefen Verständniss für das innere Wesen der klassischen Musik, obwohl wir dieselbe in den vortrefflichsten Aufführungen zu hören bekommen. In der Musik zeige sich der Grund-Unterschied zwischen französischem und deutschem Charakter am klarsten; die Franzosen haben deshalb Offenbach, Gounod, Meyerberr; die Deutschen Lortzing, Weber, Wagner. Die Lektion, fährt Wilder fort, ist ziemlich streng, aber partienweise wohlverdient, und dies muss hinreichen, dass wir sie mit Resignation entgegennehmen. Wir haben in der That einen unglückseligen Hang, uns von Plattheiten und Tölpeleien einnehmen zu lassen; das ist nicht zu bestreiten. Die schrillende Stimme einer Kafé-Konzert-Chanteuse reiche aus, um ganz Paris auf Wochen und Monate mit der ersten besten Sumpfmelodie zu vergiften, welche uns zuweilen noch aus Deutschland selber kommt, wie die famose Polka von Fahrbach. Es wäre erträglich, wenn wir uns damit begnügten, uns beim Trinken eine Stunde darüber zu amüsiren und sie im übrigen der Strasse zu überlassen. Aber das Schlimme ist, dass wir diesen Dingen Zutritt in die Gesellschaft und in die Familie gestatten. Wir verdienen mithin in dieser Rücksicht den Verweis und es bleibt uns nichts übrig, als uns an die Brust zu schlagen und reuig auszurufen: Pater peccavi. — Aber Herr Goering täuscht sich, wenn er meint, wir besässen kein tiefes Verständniss für die klassische Musik. Er selber sagt, dass wir Beethoven's Namen hochachten und dass seine Musik nirgends besser als hier gespielt werde. Ob wir sie auch verstehen, darüber verweisen wir ihn an Richard Wagner, welcher in seinen gesammelten Schriften irgendwo sagt, der Sinn der neunten Symphonie sei ihm zum ersten Male ganz aufgegangen durch eine hiesige Konservatorien-Aufführung. Ich möchte gern wissen, warum uns Goering den Kölner Offenbach schenkt? Grossmüthiger ist das Cadeau, welches er uns mit Meyerbeer präsentirt und ich nehme es an obwohl es eine „perfidie à la grecque" birgt, weil er offenbar Wagner über Meyerbeer stellt. Ich muss allerdings hier auf eine Bekämpfung dieser Parallele verzichten; aber ich will doch, auf das Risiko hin, dass ganz Deutschland mich auslacht, dies Eine rund heraussagen: Wenn Wagner's Genie sich in Frankreich entwickelt hätte, so würde der Autor des „Lohengrin" bei völliger Wahrung seiner nationalen Eigenthümlichkeiten viel besser abgewägte und, wie ich aufrichtig glaube, viel dauerhaftere Werke geschaffen haben. Unser positiver Geist würde ihm grössere Klarheit gegeben und viel Neigung zum musikalischen Mysticismus genommen haben. Ich will hier zum Beleg einzig den Einfluss des französischen Genius auf Gluck, den Wagner des 18. Jahrhunderts, anführen ..... Schliesslich hat Jeder seine Art zu empfinden, der Deutsche und der Franzose ..... Wenn wir Franzosen uns lächerlich machen, indem wir das Monopol des „Esprit" für uns in Anspruch nehmen, so thun es die Deutschen nicht minder, wenn sie vorgeben, allein im Besitze des Geheimnisses der „Innerlichkeit und Gemüthstiefe" zu sein."

*) Das Blatt, von Herrn Dr. Max Goldstein begründet und geleitet, erfreut sich auch in hiesigen Laien- und Musikerkreisen des grössten Ansehens und wird viel gelesen. Um demselben immer weitere Verbreitung zu geben, hat der Verleger jetzt den Preis des Blattes von 4 Mk. auf 3 Mk. vierteljährlich herabgesetzt. E. B.

Breslau. Der hiesige Tonkünstler-Verein hat die erste Serie seiner hochinteressanten historischen Soiréen am 12. Dezember beschlossen. Die erste derselben umfasste den Zeitraum vom 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts; die zweite erstreckte sich bis zum 17. und die dritte bis Anfang des 18. Jahrhunderts. Eine zweite Serie wird Ende Februar beginnen.

Brüssel. Massenet's neue Oper „Herodiade" hat bei ihrer ersten Aufführung einen ungeheuren Erfolg errungen. Das Finale des ersten, eine Solonummer im zweiten, sowie die Einleitung zum dritten Akte mussten wiederholt werden.

Dessau. Das Käthchen von Heilbronn, welches in den Jahren 1844—1847 10 mal auf der Dessauer Hofbühne gegeben wurde, ist jetzt, neu einstudirt, bereits wieder 4 mal auf derselben Bühne mit grossem Erfolg zur Aufführung gelangt.

Köln. Am 3. Januar starb nach längerem Leiden Professor Karl Schneider, seit 1872 Lehrer für Gesang an unserm Konservatorium für Musik.

Leipzig. „Oedipos auf Colonos" von Theodor Gouvy, deutsch von W. Langhans, ist am 6. d. M. unter persönlicher Leitung des Komponisten im Gewandhaussaale aufgeführt worden. Die Kantate fand eine sehr freundliche Aufnahme und der Komponist wurde mehrfach gerufen.

Stettin. Einen schönen Akt wohlthätiger Gesinnung haben wir von unserem Mitbürger, dem bebekannten Klavierfabrikanten Herrn Rath Wolkenhauer zu berichten. Zum 15. Male bereits veranstaltete derselbe eine Weihnachtsbescheerung, die 60 armen Kindern nach einer durch Gesang und einer Ansprache des Predigers Herrn Gehrke verherrlichten Eingangs-Feier reiche Geschenke brachte.

Hamburg. Zu den interessantesten und bedeutendsten Novitäten unseres Stadttheaters zählt die dreiaktige komische Oper „Zwei Wittwen“ von Friedrich Smetana, dem rühmlichst bekannten böhmischen Komponisten. Dieselbe hat bei ihrer hiesigen Première einen grossen Erfolg errungen, der ihr nicht nur bei uns einen festen Platz im Repertoir sichert, sondern auch den Weg zu allen guten Opernbühnen ebnet

Wien, 31. Dezember. Die „Deutsche Zeitung“ publizirt das Resultat der Preisausschreibung für die beste deutsch-österreichische Hymne. Der erste Preis von 100 Dukaten wurde dem Wiener Studenten Josef Winter zuerkannt, den zweiten Preis von 10 Dukaten erhielt der Leipziger Student Reinhold Fuchs. Gleichzeitig schreibt die „Deutsche Zeitung“ einen neuen Preis von 100 Dukaten für die beste Melodie zum preisgekrönten Liede aus.

— Die Kommission zur Beurtheilung der um den Beethoven-Kompositions-Preis der Gesellschaft der Musikfreunde konkurrirenden Kompositionen, bestehend aus den Herren Hellmesberger, Richter, J. N. Fuchs, Brahms, Goldmark, Gericke und Krenn hat den für 1881 ausgeschriebenen Preis im Betrage von 500 fl. dem Komponisten Robert Fuchs für sein Klavierkonzert in B-moll verliehen.

Wiesbaden. Dem Direktor der Akademischen Musikschule Herrn Kgl. Kammermusiker Heinrich Becker, wurde mittelst eines ehrenvollen Dankschreibens von Sr. Kgl. Hoheit dem Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin die Auszeichnung zu Theil, dass eine von ihm komponirte und dem hohen Herrn gewidmete „Mecklenburgische Volkshymne“ für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten angenommen wurde, und eine recht günstige Beurtheilung gefunden hat.

Bücher und Musikalien.

August Glück: Op. 7. 12 melodische Klavierstücke. 2 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die vorliegenden Klavierstücke sind „für angehende Schüler der Mittelstufe“ bestimmt, haben also vorwiegend instruktive Tendenzen, gehören aber, wie schon der Titel aussagt, nicht zu der Literatur der absoluten, daher trockenen technischen Uebungsstücke, sondern wollen auch musikalisch anregen und dem Schönheitssinne dienen. Ueber den Zeitpunkt ihrer Anwendung im Unterrichte giebt die Bemerkung „für angehende Schüler der Mittelstufe“ einigen Anhalt, doch scheint uns der Ausdruck zu vag. Was ist Mittelstufe? Da die Kunst beinahe unendlich, so ist auch die Mittelstufe schwer zu fixiren. Nach dem ersten der 12 Stücke möchte man glauben, es handle sich um den Standpunkt eines Schülers, der etwa Bertini Op. 100 und Clementi Op. 36 gespielt hat; aber die folgenden Stücke sind viel schwerer und wir möchten sie keinem Schüler zu spielen geben, der nicht wenigstens das erste Heft der Cramer'schen Etüden hinter sich hat. Sie setzen eine Gewandtheit im Fingersatz und im polyphonen Spiele, eine musikalische Schulung voraus, zu deren Befestigung sie wohl dienen können, zu deren Anbahnung aber sie zu complicirt sind. Wahrscheinlich hat der Autor nicht gemeint, dass diese Stücke hintereinander weg sollen vom Schüler gelernt werden, sondern dass der Lehrer nach Umständen und Bedürfniss Auswahl treffen und das Ganze auf einen längeren Zeitraum vertheilen solle. Unter dieser Voraussetzung glauben wir, dass die 12 Klavierstücke vielen Schülern und manchem Lehrer recht gute Dienste thun können, denn es ist in der That Viel und Nützliches daraus zu lernen. Besonders scheint das Augenmerk des Autors auf Unabhängigkeit der Hände im Legato- und Handgelenkspiel gerichtet; aber auch die Ausgleichung der fünf Finger und die Mehrstimmigkeit in Einer Hand ist vielfach gepflegt; Phrasirung und Fingersatz sind genau vorgezeichnet, letzterer fast etwas gehäuft.

Was die Komposition als solche betrifft, so ist daran Viel zu loben und Einiges auszustellen. Zu dem Lobenswerthen rechnen wir, dass alle Stücke ein ausgeprägtes Thema haben; dass diese Themas recht mannigfaltiger Art sind und zu den verschiedensten Spielformen Stoff geben; dass sie endlich auch „thematisch“ behandelt werden, wodurch Einheitlichkeit des Satzes entsteht. Dass der polyphone Stil vorherrscht, ist nicht allein dem pädagogischen Zweck dienlich, sondern auch dem Interesse und der Wirkung der Stücke, — es bewahrt sie davor, dass man sie satt bekommt, bevor man sie spielen kann. Nur hätten wir gewünscht, dass der Charakter der Stücke manchmal konsequenter festgehalten wäre. So scheint uns in No. 3 der Seitensatz in A-moll mit seinen gebrochenen Akkorden der linken Hand nicht recht zu der strengen Zweistimmigkeit des Hauptsatzes zu passen. Auch in No. 6 sticht das Forte in Emoll mit den Akkordwiederholungen zu sehr gegen den fliessenden polyphonen Satz des Themas ab. Ebenso wächst in No. 2 das zweite Motiv nicht recht organisch aus dem Vorhergegangenen heraus. — Der Satz im ganzen, nach Stimmführung, Modulation etc. ist recht sauber zu nennen. Nur einige Stellen wollen unserm Ohre, auch nach mehrmaligem Spiel, nicht einleuchten, so das stufenweise Steigen der Septime in der Mittelstimme in No. 2, System 3, Takt 5—6 u. s. w., dann die Oktaven in den Aussenstimmen in No. 5, Seite 10, Syst. 4. — Im selben Stück auf dem vorletzten System klingen die Sextakkorde ohne Terz und bei Verdoppelung des Basstones hart und leer. Endlich stört uns in No. 12 der gewaltsame Uebergang auf Syst. 2 von Gdur über gis^7 nach cis, um nach Fismoll zu gelangen; die Sache wäre viel einfacher mit enharmonischer Verwechselung des c in his so gewesen: d^7-g-d-cis, worauf die folgenden übelklingenden und unnöthigen vier Takte fortfallen und sogleich das Thema folgen konnte.

Diese Stellen geben noch von einer gewissen ju-

gendlichen Unbeholfenheit Zeugniss, welcher der Autor im Verlauf seines weiteren Schaffens bald von selbst ledig werden wird. Uebrigens thun sie der Wirkung des Ganzen wenig Eintrag, und somit hoffen wir, dass der Erfolg dieses Op. 7 dem Namen des Autors entsprechen werde. S B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Kuhlau: Rondo alla Polacca.
Ferd. Ries: Rondo pastorale.
Leipzig, Breitkopf & Härtel, aus der Sammlung: Der junge Klassiker. Bd. 3.
= Kalkbrenner, Rondo Es-dur.

Meinungs-Austausch.

Hochgeehrter Herr Redakteur!

Es ist immer erfreulich, wenn eine ausgesprochene Meinung zur Diskussion anregt, denn dadurch wird manche Undeutlichkeit, sowie manche falsche Auffassung beseitigt.

So sehe ich aus der Entgegnung des Frl. Emma Schmidt, dass ich besser gethan hätte, statt des Wortes spielen in der Aufschrift: „Warum spielen die Kinder die Skalen nicht gerne?" Das Wort üben zu setzen; vielleicht wäre dann mein Aufsatz richtiger beurtheilt worden. Das geehrte Fräulein spricht nämlich immer von dem Vergnügen, welches das Entwickeln einer Skalenform, kurz das erste Vorführen derselben den Kindern macht. Dem wird kein Lehrer wiedersprechen, der die heuristische Methode befolgt. Aber etwas ganz anderes ist es, die Skala 10 bis 20 Mal hintereinander zu spielen, d. h. sie zu üben. *)

Andauernde Wiederholung einer Thätigkeit, bis Sicherheit und Fertigkeit in einem Gegenstande gewonnen ist, fordert eine Spannkraft des Willens, die nicht nur Kindern, sondern gar oft auch Erwachsenen fehlt.

Diese Erfahrung wird man bei allen Unterrichtszweigen machen. Es ist z. B. eine grundverschiedene Sache, sich an einem schönen Gedichte bei mehrmaligem Durchlesen zu freuen, oder verhalten zu sein, dasselbe Gedicht auswendig zu lernen.

Nach den Ausführungen des Fräuleins sollte man meinen, dass die Grundform der Skala nur einmal oder einigemale zu spielen wäre, denn es wird immer nur vom Neulernen, aber nicht vom Ueben gesprochen. Und doch muss auch die Grundform fleissig wiederholt werden, da sie sonst leicht vergessen wird.

Ist eine gewisse Sicherheit gewonnen, so hört damit die geistige Arbeit des Bildens auf und es bleibt nur die mechanische Uebung zurück. Daran ändert auch das Spielen der Terzen-, Sextenskalen etc. nichts, da man erst dann zu einer neuen Uebung schreiten kann, wenn die vorhergehende bewältigt ist, und da, wie ich schon früher bemerkte, die Wiederholung unerlässlich ist. Aus dem Gesagten geht wohl zur Genüge hervor, dass die anregende Geistesarbeit bei den Skalen nur von kurzer Dauer ist.

Wenn das Fräulein aus den citirten Bemerkungen der Schülerin den Schluss zieht, dass das Kind von dem Nutzen der Skalenübung überzeugt sei, so ist das eine kleine Täuschung. In solchen Worten spricht sich nur der kindische Stolz aus, zu wissen, was ein anderes nicht weiss. Auch kann das Kind nach dieser Aeusserung wohl meinen, das Verständniss der Skala sei vollkommen hinreichend für den Klavierspieler.

Frl. Emma Schmidt wendet sich in ihrer Entgegnung auch gegen den Satz: „Die Skala ist eine Aufgabe ohne Ende." Alles, was der Schüler auf Anordnung des Lehrers auszuführen hat, ist eine Aufgabe. Nun hat der Schüler die Skalen täglich zu spielen, er kann also seine Aufgabe nie als beendigt betrachten, weil er immer wieder von vorne anfangen muss. Will man die verschiedenen Veränderungen, die doch für alle Skalen dieselben sind, Variationen nennen, so muss man sich zugleich sagen, dass es ermüdend ist, das ganze Jahr hindurch dieselben Variationen zu wiederholen.

Was das Fräulein am Eingange ihres Briefes von der Schwierigkeit mit den zwei weissen Tasten spricht, ist mir gradezu unverständlich, da mir nach der gewissenhaften Einübung der Unterschiede von Ganz- und Halbtönen noch nie eine solche begegnet ist.

Ueber das Einüben der Intervalle will ich nur kurz bemerken, dass ich diese Uebung sowohl mündlich als schriftlich vornehme. Ist nämlich die Skala entwickelt und 2—3 Mal langsam gespielt worden, so fordere ich vom Schüler, den Ton anzuschlagen, den ich bezeichne, z. B. 7. Ton, 3. Ton etc. Die schriftliche Aufgabe hat er nach genügender Vorbereitung allein zu lösen. Ich schreibe ihm auf einem Notenblatte verschiedene Ziffern auf, bezeichne den Grundton durch eine Note (sonst wählt der Schüler immer eine Tonhöhe, bei der er die wenigsten Hilfslinien benöthigt) und nun sind genau unter die Ziffern auf ein System die Noten im Violinschlüssel, auf ein zweites die Noten im Bassschlüssel zu setzen.

Ich glaube, Fräulein Schmidt wird mich nun verstehen.

Dass ausser dem Fräulein Herr Louis Köhler, dessen Schriften und Etüden ich sehr verehre, eine Bemerkung und zwar eine zustimmende machte, freut mich sehr, denn damit ist der Beweis geliefert, dass sehr erfahrene Lehrer die Nothwendigkeit empfunden haben, die Skalen auch nach Noten zu üben*).

Baden b. Wien, 6. Januar 1882.

Johann Walter.

*) Nur dieses meint Fräulein Schmidt. E. B.

*) Ich lasse die Tonleitern nie nach Noten üben. Der Schüler lernt sie bilden und spielt sie dann auswendig, um dem schönen Tone und der richtigen Handhaltung stets genügende Aufmerksamkeit widmen zu können. L. Köhler's Werk kommt hier nicht in Betracht, wo es sich um Elementarschüler handelt. Es ist, wie der Titel besagt, „Tägliches Pensum für vorgeschrittene Schüler", für solche allerdings ganz ausgezeichnet und mit grösstem Nutzen zu verwenden. E. B.

Es interessirt gewiss den Verfasser des Artikels über das Klavier, Herrn Prof. W. Schell, wenn ich ihm mittheile, dass die Klavichorde, wie er sie beschreibt, noch im Jahre 1853 in dem nach Köpenick verlegten früheren Potsdamer Lehrer-Seminar als

Uebungsinstrumente auf den „Stuben" der Seminaristen vorhanden waren, und so die Uebungen am Klavier nicht die Zöglinge in ihren anderweiten Arbeiten störten. Zum Spielen verlockten sie allerdings wenig und verhinderten nur, der Musik eine dominirende Stelle unter den Lehrdisciplinen zu geben.

Ihr sehr ergebener

Wriezen. W. Schulze, Organist.

Winke und Rathschläge.

Man ist im Gebrauche des Pedals meist rathlos, wo nicht der feine Harmoniesinn dazu vorhanden ist. „Wo soll man eigentlich Pedal treten?" lautet eine häufig aufgeworfene Frage. Sie gleicht der andern: wo man „mir" oder „mich" sagen soll. Man muss dort die Harmonie-, hier die Sprachgrammatik studiren und zudem lebendig zu denken wissen. Jene Frage ist zur möglichen Beantwortung besser negativ zu stellen und die letztere lautet dann: man soll nie Pedal treten, wo es nicht gut, wo es harmonisch unrein klingt. Wie Viele oder Wenige aber hören das? Das kommt ja eben erst mit der Bildung! Und hier ist denn auch schon bei den ersten leichten Vorspielstücken mit der Pedallehre zu beginnen, überhaupt schon dann, wenn ein Stück ohne Pedalbezeichnung einzelne für Pedal geeignete Stellen enthält. Nicht um den Effekt zu machen, sondern bloss um der ersten richtigen Anleitung willen. Man gebe das Pedal da, wenn die Finger ihren Part gut können, auf, zu bestimmten einzelnen langen Noten, z. B. halben, wie auch bei derartigen zu haltenden Griffen einen einzelnen Pedaltritt, nur für deren Dauer, zu thun; ebenso bei akkordischen Arpeggien, hier vielleicht zu je vier Noten. Das ist dann wenigstens ein richtiger Anfang.

L. Köhler.

Antworten.

Herrn **Löffler** in **Krakau**. Wenn die Hand des Schülers nicht gar zu klein und schwach ist, werden die Spreizübungen nicht schaden.

Herrn **Bernhard Weber** in **Hamburg**. Gegen die steife Haltung des 5. Fingers, die Sie trotz aller Mühe dem Schüler nicht abgewöhnen können, werden Seeber's Fingerringe, welche Sie von dem Erfinder in Weimar oder von Kahnt in Leipzig beziehen können, gute Dienste leisten.

R. E. Das Wort Zukunftsmusik gebrauchte wohl zuerst 1859 Dr. Ludwig Bischoff, damals Redakteur der „Niederrheinischen Musikzeitung", bezugnehmend auf Wagner's Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft".

Elboeuf in **Dr.** Wie sagt Mephisto in der Hexenküche? „Die Müh' ist klein, der Spass ist gross."

Robert L. in **Regensburg**. Die Stelle ist aus Fuhrmanns „Gerechter Wagschal" und lautet vollständig: „Ein Diskantist mit einer schwachen Fistul, der wie ein alt Mütterchen singt, dem die Zähne ausgefallen, ein Altist mit einer kalblautenden Stimme, ein Tenorist, der wie ein rauhstruppiger Distelfresser schreit, ein Bassist, der das 8 füssige G in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Bauernstiefel summt, hingegen das 4 füssige G wie ein indianischer Löwe brüllt — Sänger solcher Art freilich, sind nirgends zu gebrauchen, zumal wenn das Unglück dazu schlägt, dass alle 4 steife Kehlen haben, als wenn sie Besenstiele im Halse hätten und keiner von ihnen einen rein en Triller schlagen kann, sondern sodann wie eine Ziege meckert."

Herrn **M. Noa** in **Elgin, Schottland.** Gley's Bogenführer erhalten Sie bei dem Erfinder, Berlin, Britzerstr. 11. Besten Dank für Ihren Glückwunsch, den ich herzlich erwidere.

Herrn **A. Ham. Collyer,** Mus. Bach. in **Forres,** Schottland. Dank für die gütige Benachrichtigung, habe die Expedition davon in Kenntniss gesetzt. Hoffentlich werden die Exemplare des Klavier-Lehrers nicht mehr „all rags and tatters" ankommen. Die beschädigten wollen Sie gefälligst von der Expedition noch einmal verlangen. Was Sie mir Freundliches über den „Klavier-Lehrer" sagen, hat mich sehr erfreut.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Nach Beschluss der Generalversammlung vom 11. Nov. 1881 haben auch **ausserhalb der Provinz Brandenburg** wohnende Musiklehrer und Lehrerinnen das Recht, unter folgenden Bedingungen **Mitglieder des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen** zu werden:

Sie haben

a) einen schriftlichen Antrag um Aufnahme zu stellen, und dem Vorstande auf Erfordern einen Nachweis über ihre musikalische Bildung und Lehrpraxis vorzulegen.

b) sich zur Förderung der Vereinsinteressen und Zahlung des Eintrittsgeldes von 3 Mark, sowie eines **pränumerando** zu zahlenden Jahresbeitrages von 6 Mark zu verpflichten.

Dafür stehen ihnen folgende Rechte zu:

a) ihr Name findet Aufnahme in das Jahrbuch des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

b) sie dürfen der Vereinigung für den Sterbefall*) beitreten.

c) sie erhalten eine vom Vorstande unterschriebene Beurkundung ihrer Mitgliedschaft und haben

d) an den Vereinssitzungen, sofern es sich nicht um Angelegenheiten der Krankenkasse handelt, Sitz und Stimmrecht.

Anmeldungen, an den ersten Schriftführer, Herrn Dr. Kalischer, Potsdamerstr. 41, zu richten, werden bald erbeten.

*) Die Fonds der Sterbekasse werden durch Einzahlung von 50 Pfg. von Seiten eines jeden Mitgliedes der Vereinigung gebildet und wird der Gesammtbetrag beim Eintritt eines Todesfalls ohne Abzug an die Hinterbliebenen ausbezahlt. Darauf sind von jedem Mitgliede abermals 50 Pfg. für einen demnächstigen Todesfall zu entrichten.

Druckfehler-Berichtigung.

Im Hauptartikel des Klavierlehrer No. 1 haben sich folgende Fehler eingeschlichen:

S. 1. Spalte 1. Z. 16 v. u. lies „seiner“ statt „seine“.
„ 2. „ 18 v. u. „ „dem“ statt „am“.
S. 2. „ 1. „ 15 v. o. „ „de Muris“ statt „de Auris“.
„ 1. „ 15 v. u. „ „sinnreiche“ statt „stimmreiche“.
S. 2. Spalte 2. Z. 14 v. o. lies „Zarlino“ st. „Zachino“.
„ 2. „ 7 v. u. „ „Hebelarm“ statt „Gabelarm“.
„ 2. „ 8 v. u. „ „anschlug“ statt „aufschlug“.
„ 2. „ 21 v. u. „ „paarweise“ statt „garnicht“.
S. 3. „ 2. „ 1 v. o. „ „Bebung“ st. „Hebung“.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co. Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Klavier zur Zeit Sebastian Bach's.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung).

Aus allem, was wir hier angeführt haben, geht hervor, dass der Flügel nach den Principien der Orgel construirt war. Seine Bedeutung als Soloinstrument war daher eine ganz andere, als die unseres heutigen Flügels. Man ist in starkem Irrthum befangen, wenn man glaubt, dass die Claviercompositionen S. Bach's erst auf unseren neueren, klangvolleren Instrumenten zur vollen Geltung gelangen und richtig vorgetragen werden könnten. Viele von ihnen können auf unseren Instrumenten ohne empfindliche Aenderungen überhaupt nicht wiedergegeben werden, weil sie die Benutzung zweier Manuale voraussetzen, wie die Goldberg'schen Variationen im 4. Theil der Clavierübung, oder weil sie das Pedal unbedingt erfordern, wie der 3. Theil der Clavierübung. Der grosse Meister des Orgelspiels rechnete in vielen Fällen entweder auf die pompöse Wirkung der Orgel selbst oder wenigstens auf eine Nachahmung derselben mit Hülfe des 16füssigen Pedalflügels. Welche mächtige Wirkung ein Claviersatz von Bach, auf dem Flügel ausgeführt, hatte, kann man deutlich erkennen, wenn man den dünn und spärlich in der Bach'schen Notenschrift ausgestatteten Clavierstimmen das zufügt, was auf dem Instrumente seiner Zeit an 16- und 4 Fusston beim Spielen mitklang. Die scheinbar mageren Bässe füllen sich durch den 16 Fusston und die Mittel- und Oberstimmen erlangen durch den mitspielenden 4 Fusston eine wünschenswerthe Schärfe. Diese verstärkende Wirkung wurde noch durch den Contrast erhöht, wenn der 16 Fusston plötzlich zurücktrat oder mit Beiseiteschiebung des 4 Fusstons ein Satz blos 8füssig vorgetragen wurde. Dass aber bei aller Kraft und Energie, welche sich in den Bach'schen Compositionen ausspricht, dennoch auch die Feinheiten des Vortrags von ihm auf dem Flügel gefordert werden, ersieht man aus mancherlei Zusätzen an piano und forte, z. B. im italienischen Concert, in dem Echo in der Partita in H u. s. w.

Ausser seiner Eigenschaft als eines kräftigen Solo- und Concertinstrumentes war der Flügel von ganz besonderer Bedeutung für die Begleitung. Man konnte sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts keine Kammermusik ohne Ausfüllung der Harmonie mit dem Flügel und keine Kirchenmusik ohne solche mit der Orgel denken. Man wandte selbst in der Kirche den Flügel zur Begleitung von Arien und Recitativen an. Der Flügel war nach alten Begriffen ein wesentlicher Bestandtheil des Orchesters. Er trug den Generalbass vor und hielt die ganze Aufführung zusammen. Trat das Clavicymbalum concertirend auf, so übernahm ein zweites den Generalbass; ebenso ein drittes in einem Concert für Clavicymbel. Man verlangte aber damals von dem Spieler auch eine Kenntniss und Gewandtheit, an welche nicht alle unserer heutigen Pianisten hinanreichen. Einen bezifferten Bass vom

Blatt weg drei- oder vierstimmig darzustellen, Mittel- und Oberstimmen nach Bedürfniss zu figuriren, eine Melodie bei ihrem wiederholten Auftreten mit Geschmack zu verzieren, dies sind Aufgaben, deren Lösung unseren heutigen Spielern, denen man jede Note, wie sie gespielt und jeden Finger, mit dem sie gespielt werden soll, vorzuschreiben pflegt, sehr fern liegen.

Die erfinderischen Mechaniker des vorigen Jahrhunderts wandten dem Flügel alle Aufmerksamkeit zu und bereicherten ihn durch eine Menge specieller Einrichtungen, von denen aber nur wenige einen wirklichen Werth hatten. Dahin gehören der Lautenzug zur Hervorbringung des pianissimo, die verschiedenen Verschiebungen der Claviaturen behufs Transposition eines Tonstückes in eine andere Tonart und das jeu de buffle. Letzteres war eine Erfindung des Hofinstrumentenmachers und Conservators der Instrumente der königlichen Capellen zu Paris, Pascal Taskin (1768). Er ersetzte die Kiele des Flügels durch kleine Stückchen Büffelhaut und verbesserte dadurch den Klang des Instrumentes nicht unwesentlich. Nach einer Aeusserung Abt Vogler's gewann dadurch der Bass eine „nie gehörte kontrabassmässige Kraft".

Neben dem Flügel war als Soloinstrument das leichter zu spielende, gesangvollere Clavichord im Gebrauch, dessen Spiel namentlich durch Ph. Em. Bach auf's Feinste ausgearbeitet wurde. Es hatte vor dem Flügel den Vorzug, dass es durch den schwächeren oder stärkeren Anschlag eine Verschiedenheit der Tonstärke gab, welche innerhalb ziemlich weiter Grenzen der Stärke des Anschlags proportional war und dass sein Ton länger erklang, als der des Flügels. Ph. Em. Bach geht soweit, dass er in seinem „Versuch über die wahre Kunst, das Clavier zu spielen" verlangt, jeder Spieler solle beiderlei Instrumente, ein gutes Clavichord und einen guten Flügel besitzen und danach streben, auf beiden gleich Gutes zu leisten. Er solle sich abwechelnd auf dem einen und auf dem anderen Instrumente üben, damit er seine Hand an die Feinheit des Clavichords und an den derberen Anschlag des Flügels gewöhne.

3. Das Pianoforte (Fortepiano).

Weder der Flügel noch das Clavichord verdrängten das Psalterium; es blieb vielmehr ein beliebtes Instrument, jedoch nahm es eine andere Form und Behandlung an. Während es früher aus freier Hand mit den Fingern oder Plektren gespielt wurde, fing man in England und Deutschland an, dasselbe mit zwei Stäbchen zu schlagen, welche am einen Ende elastische Ballen trugen, ähnlich wie die Paukenschlägel. Diese Art des Instrumentes erlangte im Occident grosse Verbreitung und war in Italien unter dem Namen Dolce melo oder Salterio tedesco, in Deutschland als Hackebrett oder Cymbal bekannt. In den ungarischen Orchestercapellen spielt es noch heute annähernd eine Rolle, wie sie der Flügel in den Orchestern des vorigen Jahrhunderts spielte. An dies Instrument lehnt sich der bedeutende Fortschritt an, welcher vom Kielflügel und Clavichord zur Hammermechanik unserer heutigen Klaviere führte. Pantaleon Hebenstreit aus Eisleben, ein bedeutender Virtuose auf dem Cymbal und ein Geiger von grossem Tone verbesserte das Instrument und brachte es durch sein vorzügliches Spiel zu Ehren. In der üblichen Form war es etwas über ein Meter lang und zwei Fuss breit. Er gab ihm die vierfache Grösse, versah sowohl den oberen, als auch den unteren Theil des Kastens mit einem Resonanzboden, bezog den einen mit Drahtsaiten, den andern mit Darmsaiten und vervollständigte die Zahl der Saiten so, dass ihm alle Tonarten, soweit es ohne Temperatur möglich war, zu Gebote standen. Ludwig XIV., vor dem er 1705 spielte, nannte zu seinen Ehren das Instrument Pantaleon. Wegen der gewaltigen Körperanstrengung, welche das Spiel des Instrumentes forderte, fand er nur wenige Schüler. Seine Zeitgenossen rühmen die Schönheit seines Tones, namentlich das Klangvolle des Basses, dessen Schwingungen so lange andauerten, dass der Vortrag von Orgelpunkten ansehnlicher Länge möglich war. Das Instrument fing mit dem 16 füssigen E an und ging von da diatonisch bis zum 8 füssigen G; von hier an wurde es chromatisch und erstreckte sich durch alle Halbtöne hindurch bis zum e^3. Hebenstreit besass grosse Gewandheit in Arpeggien und im Verklingenlassen des Piano bis zum leisesten Hauche, wozu er mit grosser Geschicklichkeit die Obertöne benutzte. Die Ballen seiner Schlägel waren auf der einen Seite kahl, auf der andern mit Baumwollenfilz besetzt, entsprechend den Bedürfnissen der schärferen und dumpferen Tonfärbung.

In den Ruhm, die Hammermechanik erfunden zu haben, theilen sich mehrere Meister mit verschiedenen Graden des Anspruchs. Die erste Idee hierzu rührt unstreitig von Bartolomeo Cristofori (gewöhnlich, wenn auch nicht correkt, Christofali genannt) in Florenz her. Er baute bereits 1711 zwei Flügelinstrumente mit Hammermechanik in der ausgesprochenen Absicht, ein Clavier zu schaffen, auf welchem man ebenso gut forte, wie piano spielen könne. Der Bericht über Cristofori's Erfindung, vom Marchese Scipio Maffei verfasst, erschien im Giornale dei letterati d'Italia, T. V. (1711) und in deutscher Uebersetzung von König in Mattheson's Critica musica, T. II, p. 335 (1725). Hier-

nach besassen die Instrumente alle wesentlichsten Bestandtheile der neuen Mechanik, Hammer, Auslösung, Fänger und Dämpfer*). Zum Andenken an die Erfindung des Hammerklaviers wurde Cristofori im Jahre 1876 zu Florenz von einem Comité italienischer und ausländischer Kunstfreunde eine Gedenktafel gesetzt.

(Schluss folgt.)

*) Vgl. hierüber, wie überhaupt über die Erfindung des Hammerklaviers die beiden werthvollen Abhandlungen:
D. Rühlmann, Gottfried Silbermann und seine Cimbal d'amour. Mittheilungen nach Materialien aus dem königl. sächs. Hauptstaatsarchiv. Monatshefte für Musikgeschichte, II. Jahrg. (1870), S. 129, 149 und flg.
R. Eitner, ein altes Piano-Forte. Monatshefte für Musikgesch., T. V. Jahrg. (1873) S. 17, 35 und flg. (mit Abbildungen der Silbermann'schen, Schröter'schen und Cristofori'schen Mechanik.

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

Von **Alfred Kalischer.**

(II. Abtheilung. Fortsetzung aus No. 23 des vorigen Jahrgangs.)

1) Behandlung der alterirten Quintenakkorde.

Die alterirten Quintenakkorde werden am besten und richtigsten verwendet, wenn man sie als fragmentarische alterirte Septimenakkorde ansicht, entweder als Septimenakkord mit fehlender Septime, oder als Septimenakkord mit fehlendem Grundtone. Ebenso, wie man unter den leitereigenen Akkorden den verminderten Dreiklang allein richtig behandelt, wenn man sich klar macht, dass er im Grunde genommen ein unvollständiger Septimenakkord — sei es mit fehlendem Grundtone oder mit fehlender Septime — ist: ebenso wird man es mit allen drei alterirten Quintakkorden zu halten haben. Denken wir uns z. B. den verminderten Dreiklang h-d̄-f̄ (in C-dur und c-moll) als unvollständigen Dominantseptimenakkord g-h-d̄-f̄, dann führt er naturgemäss nach C-dur und c-moll. Denken wir uns denselben als unvollständigen vermindert-kleinen Septimenakkord h-d̄-f̄-ā (mit fehlender Septime a), dann führt er in C-dur nach e-moll; in a-moll aber, wo derselbe Akkord auf der II. Stufe seinen Sitz hat, nach E-dur. Ganz so verhält es sich mit den 3 alterirten Quintakkorden.

Der gross-verminderte Quintenakkord g-h-des z. B. kann erstens als unvollständiger Septimenakkord g-h-des-f̄ angesehen worden (mit fehlender Septime); ferner auch als unvollständiger Septimenakkord es-g-h-des (mit fehlendem Grundtone). Und daraus ergiebt sich für einen und denselben gross-verminderten Dreiklang die doppelte richtige Fortschreitung (hier entweder nach C-dur, c-moll oder As-dur). Desgleichen etwa h-dis-f̄, je nachdem man ihn ansehen will, nach E-dur, e-moll als unvollständiger Septimenakkord h-dis-f̄-ā; aber nach C-dur als unvollständiger Septimenakkord g-h-dis-f̄ Hier ein Notenbeispiel:



Der doppelt-verminderte Quintenakkord (z. B. h-des-f̄) ist entweder als unvollständiger gross-verminderter Moll-Septimenakkord mit fehlendem Grundtone (z. B. g-h-des-f̄), oder als unvollständiger doppelt-verminderter Moll-, resp. doppelt-vermindert verminderter Septimenakkord mit fehlender Septime anzusehen (etwa h-des-f̄-ā, resp. h-des-f̄-as). Da diese 3 Septimenakkorde, wie bald gezeigt werden wird, ihre natürliche Fortschreitung theils nach C-dur, theils nach c-moll finden: so kann h-des-f̄, der doppelt-verminderte Quintakkord, ebenfalls nur nach C-dur und c-moll fortgeführt werden. — Hier ein Notenbeispiel:



Der vollkommen verminderte Quintenakkord (z. B. dis-f-as) kann entweder als Fragment des gross-verminderten Septimenakkordes (z. B. [h]-dis-f̄-as), oder als Fragment des vollkommen verminderten Septimenakkordes (z. B. dis-f-as-[c]) angesehen werden. In beiden Fällen ergiebt sich seine einzig regelrechte Fortschreitung nach e-moll, z. B.:



Es hat indess seine Schwierigkeit, für die alterirten Quintenakkorde die ihnen zugehörigen Scalen mit Leichtigkeit aufzufinden. Das will geübt sein, eröffnet aber dem damit Vertrauten immer neue, herrliche Einblicke in das so wohlorganisirte Harmonieenreich. Derjenige nun, der noch mit dieser Schwierigkeit zu kämpfen hat, kann sich folgende Fortschreitungsregeln über jeden beliebigen Quintakkord dieser drei alterirten Akkordgattungen merken.

a) der gross-verminderte Quintenakkord wird *α*) in einen Dur- oder Molldreiklang geführt, dessen Grundton eine grosse Quarte höher (resp. grosse Quinte tiefer) steht, als der Grundton des fraglichen gross-verminderten Dreiklangs; *β*) in einen Durdreiklang, dessen Grundton eine kleine Sekunde (grosser Halbton) höher steht als der Grundton des in Rede stehenden alterirten Akkordes. So wird z. B. g-h-des erstens nach C-dur oder c-moll, zweitens nach As-dur geführt; der gleichartige Dreiklang h-dis-f einmal nach E-dur oder e-moll, das andre Mal nach C-dur.

b) Der doppelt-verminderte Quintenakkord wird in einen Dur- oder Molldreiklang aufgelöst, dessen Grundton eine kleine Sekunde (grosser Halbton) höher steht, als der Grundton des gegebenen alterirten Dreiklangs. So wird z. B. der doppelt verminderte Dreiklang h-des-f nach C-dur oder c-moll aufgelöst; der gleichartige Dreiklang dis-f-a nach E-dur oder e-moll.

c) Der vollkommen-verminderte Quintenakkord wird in einen Moll-Dreiklang aufgelöst, dessen Grundton eine kleine Sekunde (grosser Halbton) höher steht, als der Grundton des gegebenen alterirten Quintenakkordes. So wird z. B. der absolut-verm. Dreiklang dis-f-as allein nach e-moll aufgelöst.

Endlich ist hinsichtlich der beiden ersten dieser Akkordgattungen noch folgendes interessante Ergebniss festzuhalten: Ein bestimmter gross-verminderter und ein bestimmter doppelt-verminderter Dreiklang erscheint immer zwei solchen Toniken eigenthümlich, die um eine grosse Terz von einander entfernt sind. Ist eine Tonika als gegeben anzusehen, so ist die andere in Bezug auf die durch Erniedrigung der Sekunde gewonnenen alterirten Dreiklänge die grosse Unterterz (z. B. c:As), in Bezug auf die durch Erhöhung gewonnenen Akkorde die grosse Oberterz (z. B. c:e). Die auf C gebildeten alterirten Scalen enthalten also je zwei solche alterirte Quintenakkorde, die einerseits in C und As, andrerseits aber auch in C und E vorkommen. Z. B. g-h-des in C-dur, c-moll aber auch in As-dur; durchaus ebenso h-des-f in C-dur, c-moll und in As-dur. Ferner dis-f-a sowohl in C-dur als auch in E-dur und e-moll; und ganz ebenso h-dis-f ebensowohl in C-dur als auch in E-dur und e-moll.

2) Behandlung der alterirten Septimenakkorde.

Die Behandlung der alterirten Septimenakkorde richtet sich im Allgemeinen nach den bei den leitereigenen Septimenakkorden aufgestellten Prinzipien.

a) Der klein-verminderte Septimenakkord (z. B. e-g-h-des) kommt in den alterirten Scalen zwei Mal, aber in identischer Form vor, nämlich auf der III. Stufe der I. und III. alterirten Scala. Er kann, je nachdem man sich die ihm zu Grunde liegende alterirte Scala vorstellt, in den Molldreiklang und in den übermässigen Dreiklang übergeleitet werden, z. B. e-g-h-des nach a-c-e oder nach as-c-e. Hier folgt ein praktisches Modulationsbeispiel:

Zu C: I. alterirte Scala | Zu C: III. alterirte Scala



Ein bestimmter klein-verminderter Septimenakkord gehört nur einem Tone an, z. B. e-g-h-des nur dem Tone C, oder h-d-fis-as nur dem Tone G u. s. w.

b) Der übermässige Moll-Septimenakkord (etwa g-h-dis-f) kommt in den fünf alterirten Scalen drei Mal vor, darunter zweimal in identischer Form. Er ruht auf der V. Stufe der II. und IV. alterirten Scala und wird in dieser seiner Identität in den toni-

schen Durdreiklang aufgelöst; das dritte Mal ruht er auf der III. Stufe der V. alterirten Scala und wird dann auch in einen grossen Dreiklang aufgelöst. Zu C sind es die Akkorde g-h-dis-f, der nach c-e-g, und es-g-h-des, der nach As-dur aufgelöst wird. Auch hierzu wird ein Modulationsbeispiel dargeboten:



(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 28. Januar.

Mittwoch, den 11. Januar in der Sing-Akademie. Konzert von Frl. **Therese Zerbst**.

Schon im vorigen Winter hatten wir Gelegenheit, die junge, anmuthige Sängerin in einem Konzerte im Architektensaale zu hören und ihre Leistungen in diesen Blättern zu besprechen. Damals betonten wir das grosse Repertoire der Debütantin, lobten ihre Vielseitigkeit, und standen nicht an, ein günstiges Prognostikon für die Zukunft zu stellen. Wir sind heut in der angenehmen Lage, dasselbe bestätigt zu finden, die kurze Frist eines Jahres lässt grosse Fortschritte erkennen, und neue, höhere Erwartungen knüpfen sich an das diesmal Gebotene.

Heut schien Frl. Zerbst ihr Programm nach dem Wahlspruch non multa sed multum zusammengestellt zu haben. Wir erkennen das „multum" gern an: in der trefflichen Reinheit der Intonation, welche wir nur ein einziges Mal vermissten in dem Liede, das als unvorbereiteter Ersatz für den ausfallenden kleinen „Damenchor" dienen musste; in der deutlichen Aussprache, der höchstens in der Verbesserung des Vokales u noch eine Bereicherung erwachsen könnte; in der Bildung der verschiedenen Stimmlagen, die in tadelloser Glätte in einander übergehen, in dem von musikalischem Verständniss zeugenden Vortrage. Alle diese Eigenschaften werden Frl. Zerbst zu einer trefflichen Liedersängerin machen, wenn es ihr gelingt, das zarte Silberband ihrer reizvollen Stimme, mit den Tinten der leidenschaftlichen gluthvollen Empfindung zu färben. Mangel daran wurde so recht offenbar bei Liszt's dramatischer Scene: Johanna d'Arc vor dem Scheiterhaufen, eine Komposition, die ausserdem noch bei weitem gewaltigere Stimmmittel beansprucht, als sie Frl. Zerbst besitzt, und deren Wahl wir deshalb nicht glücklich nennen können, — Herr Dr. Bischoff unterstützte die Konzertgeberin durch den Vortrag der Schumann'schen G-moll Sonate, und einiger Stücke von Chopin, Rubinstein und Liszt, und bekundete darin von neuem seine meisterliche technische Beherrschung des Instrumentes. Herr O. Eichberg, der Lehrer des Frl. Zerbst, begleitete in musterhafter Weise am Flügel.

Freitag, den 13. Januar in der Sing-Akademie Erstes Konzert des **Cäcilien-Vereins** (Dirigent **Alexis Holländer**).

Die Aufgabe, welche sich dieser Verein gestellt hat, kürzere unbekannte oder selten gehörte „Chöre mit Orchester" unsrer klassischen Heroen zur Aufführung zu bringen, ist in höchstem Grade anerkennenswerth. Er hat sich damit einen besonderen Platz in der Arena unseres Konzertlebens erworben, welches wenn er fehlte, eine schwer auszufüllende Lücke zeigen würde. Kein Wunder, dass ein wohlgefülltes Haus ihn bei seiner allwinterlichen Wiederkehr freudig begrüsst und seinen schönen Leistungen wohlverdienten Beifall zollt. Das Programm war diesmal ungemein reichhaltig. Ausser einem Orchesterstück von Gluck: „Aria per gli Attleti" und „Chaconne" 6 Chöre von Gluck, Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Das historische Interesse, welches beim Anhören Stücke aus ferner Zeit in dem Musiker erregt wird, ist stets mit der Frage verbunden: Was haben wir Lebenden von den Todten zu lernen, sind wir weiter gekommen, haben wir Rückschritte gemacht? Wenn wir nun bei der Beantwortung derselben, im Hinblick auf das heutige Konzert, uns wohl berechtigt halten, zu sagen: Glucks Psalm: „De profundis" erscheint uns nicht wahr genug in der Empfindung, mehr theatralisch zerknirscht; „Klagt, all' ihr Musen" aus Acis und Galatea von Händel zeigt uns das Theater der Roccoco-Zeit, auf dem nicht Menschen, auf dem Marionetten wandelten, wohl uns, dass sie vorüber; wenn wir ungläubig lächeln bei dem „Sturm", den Haydn heraufbeschwört (mitten hinein lässt er die Sonne scheinen, um dann schliesslich nochmals zu „stürmen"), Alles um nur gar treulich die Form zu wahren; wenn uns Mozart's „Feierliches Opfer im Sonnentempel zu Heliopolis", weniger an Aegypten als an die „Fleischtöpfe" einer wohlbesetzten Liedertafel erinnert; wenn wir mit Recht aus dem Allen den Schluss zu ziehen wagen, in der Wahrheit des Ausdruckes, in der Mannigfaltigkeit der Mittel haben wir Fortschritte gemacht, einiges bleibt doch, woran wir Einbusse erlitten haben: Wohlklang der Harmonien, Einfachheit und die daraus sich ergebende

leichtere Verständlichkeit. Aber all unser Stolz zerrinnt vor den beiden Giganten Bach und Beethoven. (Heut gaben sie uns den Chor aus der gleichnamigen Kantate: „Wer weiss wie nahe mir mein Ende“ und „Meeresstille und glückliche Fahrt.“) Hier ist Alles, was wir erstreben: wahres, menschliches Fühlen; dort ein sich Vertiefen in die Geheimnisse der Hoffnungen des Glaubens, hier der Gedanke in schöner Vermählung mit dem Empfinden. —

Die Ausführung aller Stücke war, wie schon oben gesagt, bis auf einige Intonationsschwankungen in den Sopranen, durchaus lobenswerth, besonders verdient um den genussreichen Abend machte sich noch Herr Hausmann, der ein Adagio von Locatelli und Adagio und Allegro von Boccherini in trefflicher Weise zu Gehör brachte. A. Werkenthin.

Zwei unserer beliebtesten Violinisten, Herr Kammermusikus **Struss** und der Königliche Konzertmeister Herr **Fabian Rehfeld** gaben am 13. und 21. jeder ein eigenes Konzert. Herr Struss gebietet über eine sorgfältig gebildete Technik, welche ihn jede Schwierigkeit in den Stücken, welche er zum Vortrag wählt, mit Leichtigkeit überwinden lässt. Sein Ton ist rein und edel, aber es mangelt ihm Belebung, Wärme, sein Spiel lässt meist kalt. Herrn Rehfeld's Technik ist nicht so ganz zuverlässig wie die des Vorgenannten, aber sein Vortrag fesselt stets durch Feuer und Leben, es ist Temperement in seinem Spiel. Beide Konzertgeber hatten u. a. auch eigne, neue Kompositionen zum Vortrag gewählt, Herr Struss ein Klavierkonzert, dass musikalich fliessend, für sein Instrument recht dankbar geschrieben ist und sich gewiss Freunde erwerben wird, — Herr Rehfeld zwei feine Salonstücke: „Rêverie“ und „Valse caprice“, die allen denen, welche nach kleinen, gut musikalischen und hübsch abgerundeten Vortragsstücken Verlangen tragen, recht willkommen sein werden. Eine Ouvertüre zu Kriemhild von Dechert, welche die Berliner Sinfoniekapelle in dem Struss'schen Konzerte spielte, ist ein geschickt gearbeitetes und wirksam instrumentirtes Werk, dessen Styl aber der Ausdrucksart moderner Musik leider zu wenig Rechnung trägt und zu wenig leidenschaftliche Stimmung besitzt, um auch nur entfernt an die sagenhafte, Rache brütende Königin, die Gattin Siegfried's und Etzel's zu erinnern. — Frau Frister-Conrad die beliebte Sängerin, Herr Sandow und Herr Lübek, Violoncellisten von grosser Begabung und der zu guten Hoffnungen berechtigende Pianist Herr Ludwig Hirschberg sind noch als Mitwirkende in den Konzerten der beiden oben genannten zu erwähnen. — r.

Noch drei **Beethoven-Konzerte** veranstaltete die Meininger Hofkapelle unter **Hans v. Bülow's** Leitung am 16., 17. und 18. Januar im Saale des 2000 Personen fassenden Central-Skating-Rink's. Der Glanzpunkt für mich war der künstlerisch-vollendete Vortrag des Es-dur-Konzert's durch Herrn Hans v. Bülow, bei welcher Gelegenheit der neu ernannte Herzoglich Meiningen'sche Hofkapellmeister Herr Prof. Franz Mannstaedt den Taktstock schwang. Im letzten Konzerte bestimmte das Publikum die Stücke, welche es zu hören wünschte, selbst. Das durch Stimmzettel bewirkte Wahlergebniss war Folgendes: Für die Ouverture zu Coriolan 144, für die zu Egmont 190, zu Fidelio 39, Leonore I 23, Leonore II 7, Leonore III 179, Prometheus 8, Ruinen von Athen 4, König Stephan 9, Weihe des Hauses 24, für die Sinfonien in C-dur 20, D-dur 13, Eroika 140, B-dur 41, C-moll 197, Pastorale 27, A-dur 145, F-dur 16 Stimmen abgegeben worden. Zur Aufführung kamen in Folge dessen die Ouverturen zu Egmont und Leonore (III), die Sinfonien in C-moll und A-dur, deren Ausführung — abgesehen von einzelnen Ausstellungen, die aber den Gesammteindruck nicht wesentlich beeinträchtigten — der in den früheren Konzerten nicht nachstand. Sie werden, wie die meisten anderen der in den neun Konzerten vorgeführten Werke einen nachhaltigen Eindruck auf alle Hörer ausgeübt und sie mit hoher Achtung erfüllt haben vor den idealen Bestrebungen des Dirigenten, vor seiner und der Kapelle Ausdauer, ihrem bewunderungswürdigen Fleiss und jener seltenen Gewissenhaftigkeit, der das Kleinste nicht zu gering erscheint, um ihm im Interesse der künstlerischen Gesammtwirkung das liebevollste, sorgfältigste Studium angedeihen zu lassen.

E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Dr. Spitta, der hochverdiente Bach-Biograph erhielt den rothen Adlerorden 4ter Klasse.

— Unser verehrter Mitarbeiter, Herr Musikdirektor und Organist Aug. Naubert in Neubrandenburg ist zum Meister und Ehrenmitglied des „Freien deutschen Hochstifts“ ernannt worden.

— Der Kammervirtuos Hermann Ritter konzertirte am 2. Januar in einem Hofkonzert in Coburg auf der Viola-alta, bei welcher Gelegenheit ihm von dem Herzog Ernst die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde.

— Die „Philharmonic Society“, die älteste Musikgesellschaft Londons, hat die Komponisten Verdi, Joh. Brahms und Joachim Raff zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Pianist Heinrich Ordenstein aus Worms ist in Berlin in Kullak's „Akademie der Tonkunst“ als Lehrer angestellt worden.

— In Palermo weilen gegenwärtig zum Winteraufenthalt der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, der sächsische Gesandte von Nostitz und Richard Wagner mit seiner Familie. Ueber die Lebensweise des Letzteren wird der „Köln. Ztg.“ von dort geschrieben: Der „Meister“ lebt sehr zurückgezogen und ausser den verschiedenen herlichen Schlafröcken, die er nach und nach zur Schau trug (wir haben deren bis jetzt 23 gezählt), haben wir nicht viel von

ihm gesehen. Bei Tisch entzog er sich und die lieben Seinigen anfangs durch vorgestellte spanische Wände den Blicken der profanen Mitwelt; jetzt nimmt er an der table d'hôte nicht mehr Theil, sondern hat sich einen „salon séparé“ gemiethet. Bis Ende März wird er wohl seinen Parsifal vollendet haben und dann, wie man vernimmt, nach Griechenland übersiedeln, um dort an Ort und Stelle Studien für eine neue Oper aus der griechischen Mythologie zu machen.

— Calderon's Schauspiel: „Ueber allen Zauber Liebe“ in der Bearbeitung von Devrient mit der Musik von Lassen, über die in No. 1 d. Ztg. bei Gelegenheit der ersten Aufführung in Weimar berichtet wurde, ist nun auch im hiesigen Viktoria-Theater mit grossem Erfolge zur Aufführung gelangt.

— Soeben erschien in London und New-York die erste Lieferung der englischen Uebersetzung von Emil Naumann's illustrirter Musikgeschichte. Diese erfreuliche Thatsache bietet einen neuen Beweis der Anerkennung und Werthschätzung, welche man dem Werke, das auf eingehendstem Quellenstudium basirend, sich durch lebensvolle Darstellung und herrliche im Bilderschmuck prangende Ausstattung auszeichnet, auch im Auslande zollt, und fällt diese Auszeichnung um so mehr in's Gewicht, als das Werk noch kaum zur Hälfte erschienen ist. Der Antheil, welcher sich dadurch schon im Voraus auf so ehrenvolle Weise äussert, ist wohl dazu angethan, den Autor auf seinem weiteren, oft sehr mühsamen Wege zu ermuthigen und zu erfrischen. Der Titel der englischen Uebersetzung des Werkes lautet: The History of Music by Emil Naumann, translated by F. Praeger. Edited by Rev. Sir Gore Ouseley, Mus.-Doc., Professor of Music in the University of Oxford. — Cassell, Petter, Galpin & Co.: London, Paris und New-York.

— „L'Univers illustré“ lieferte kürzlich folgende drastische Kunstberechnung auf Grund des Kontraktes, den Mme. Patti und Mr. Nicolini mit einem amerikanischen Agenten abgeschlossen haben. Die in dieser Notiz gegen das reisende Virtuosenthum geführten Hiebe sitzen elegant und sicher. „Mme. Patti hat soeben mit ihrem Kunstmakler einen „Konzert-Vortrag auf Lieferung“ à vier Piecen abendlich — abgeschlossen und erhält pro Abend zweiunddreissig Tausend Frcs., was aufs Stück achttausend Frcs. beträgt; Mr. Nicolini, welcher ebenfalls vier Stücke zu leisten hat, beimst dafür nur zweitausend Frcs., also fünfhundert pro Stück ein. „Stelle man sich nun vor, dass das Goldkünstlerpaar gemeinsam auf der Estrade steht und das Duett aus dem ersten Akt der „Traviata“ liefert. „Dies Duett enthält zweihundertundneun Worte . . . hundertundeins für „Violetta,“ hundertundacht für „Alfred;“ macht aufs Wort neunundsiebzig Frcs.: zwanzig Frc. für die Patti und vier Frcs. sechzig Cent. für Nicolini. „Das Orchester spielt das Ritornell (als Gratiszugabe); hierauf beginnt das Duett. „Violetta“ ruft: „Oh! qual pallor!“ (Drei Worte = 237 Frcs. 60.) Pause. Dann bemerkt sie „Alfred“ und äussert erstaunt: „Voi qui!“ (150 Frcs. 40.) „Alfred erwidert: „Cessata e l'ansia, che viturbo? (32 Frcs. 40.) „Sto meglio.“ (150 Frcs. 40.) Ende des Duetts. Folgt die Erklärung. „Wiederholen Sie, dass Sie mich lieben!“ „Ach! ob ich Sie liebe!“ „Hierauf fliegen die Worte „amo! Amor!“ von der Patti zu Nicolini und von Nicolini zur Patti, das Stück à 79 Frcs. 20 resp. à 4 Frcs. 60. Daraus geht hervor, dass Alfred“ zur „Violetta“ in einem Verhältniss steht, und zwar in dem, von vier zu neunundsiebzig. Wir verzichten im Uebrigen auf die fernere Verhältniss-Rechnung welche etwas „unhöflich“ für das Geschlecht ausfallen dürfte, das sich das „stärkere“ nennt. (B. M. Ztg.)

— Dem Hoflieferanten Ernst Kaps in Dresden ist eine neue ehrenvolle Auszeichnung zu Theil geworden, indem nämlich die Académie Nationale in Paris in ihrer Sitzung vom 7. Dezember p. dem Genannten die grosse silberne Medaille für seine hervorragenden Leistungen in der Kunst des Piano-Baues verliehen hat. Die Medaille ist zugleich ein Prachtstück von Silberguss und trägt auf dem Avers den Namen des Prämiirten.

— Ein hochberühmter Klavier-Vortragsmeister, der es liebt, im Konzert seinen Stimmungen verbalen Ausdruck zu geben, spielte vor nicht langer Zeit in Dresden. In der ersten Reihe des Saales, unmittelbar vor dem Instrument, sitzt eine Dame, die in auffallender, den Konzertgeber störender Weise ihren Fächer handhabt. Plötzlich hört der Konzertgeber zu spielen auf, wendet sich zu der Dame und sagt: „Verzeihung meine Gnädigste! Wenn ich im sechs-achtel-Takte spiele, so dürfen Sie nicht im elfdreizehntel Takte fächeln!“

— Von dem Grundsatz ausgehend, dass der Gesang auf die Gemüther der armen Geisteskranken einen günstigen Einfluss übt, sind jetzt in der städtischen Irrenanstalt zu Dalldorf sowohl in der Männer-, als in der Frauen-Abtheilung Gesangstunden eingerichtet. Seit Neujahr ist für diesen Unterricht ein besonderer Lehrer angestellt, der zugleich das Amt als Organist und die Küstergeschäfte bei der Anstalt übernommen hat. Der Gesangunterricht erstreckt sich vorläufig auf die Einübung einfacher Melodien und Lieder.

— (Im neuerbauten Saale des Konservatoriums). Kommerzienrath: „Sehr schön, in der That, ich bin ganz überrascht.“ — Direktor: „Gegen die Einrichtung, Ausstattung und Ausdehnung lässt sich allerdings nichts einwenden, leider hat der Saal einen grossen Uebelstand — die Akustik ist schlecht.“ — Kommerzienrath: „Was Sie sagen! Ich rieche nichts“.

Breslau. Der humoristische Männer-Gesang-Verein „Schalk“ schreibt einen Preis von 50 ℳ aus für den besten Text zu einer humoristischen Szene für Solo und Chor (keine Operette), mit oder ohne Dialog. Derselbe darf nicht mehr als 20 Minuten in Anspruch nehmen und weder eine religiöse noch politische Partei verletzten. Einsendungen sind längstens bis 1. Mai 1882 an C. Köhler, Holteistrasse 31, zu richten. Der preisgekrönte Text bleibt Eigenthum des Vereins, und wird für die beste Komposition dieses Textes ein zweites Preisausschreiben erfolgen.

Leipzig. Anton Rubinstein, welcher gegenwärtig in Deutschland weilt, um seine neueste Symphonie (G-moll) in verschiedenen Städten selbstdiri-

girend einzuführen, will sich leider, wie wir hören, vom öffentlichen Spielen ganz zurückziehen. Um so interessanter war es uns, den Meister am 14. d. Mts. in einer von Herrn Hofpianofortefabrikant Robert Seitz in Leipzig in seinem Musiksaale veranstalteten Privat-Soirée bewundern zu können. Er hatte sich mit grösster Liebenswürdigkeit bereit erklärt, daselbst einen Seitz'schen Konzertflügel einem grösseren gewählten Auditorium vorzuführen und entzauberte dem herrlichen Instrument, das allen Anforderungen des Rubinstein'schen gewaltigen Spieles gerecht wurde, grössten Wohllaut und bedeutende Klangfülle. Rubinstein selbst sprach sich in anerkennendster Weise über den Flügel aus. Die eingeladenen Hörer waren enthusiasmirt und dankten mit nicht endenwollendem Beifall dem Pianisten Rubinstein, der Beethoven's grosse Sonate op. 109 und Chopin's C-moll-Polonaise, Cis-moll-Nocturne und As-dur-Walzer in genugsam bekannter, genialer Weise vortrug, ebenso warm, als sie vorher dem Komponisten Rubinstein zugejubelt hatten, dessen Pianoforte-Quintett op. 99 durch Frau Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer, die Herren Konzertmeister Schradieck, Bolland, Thümer und Schröder zu vollendeter Wiedergabe gelangte. Ferner wurden durch die Damen Kleinmichel-Monhaupt und Metzler-Löwy 3 Duette aus Rubinstein's op. 48 so reizend interpretirt, dass sie eines derselben wiederholen mussten. Org. u. Pianobztg.

Paris. Im Pasdeloup'schen Volkskonzert wurde neulich die Beethoven'sche neunte Symphonie aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit sang der Chor das „Lied an die Freude", welches bekanntlich den Schluss der gewaltigen Tondichtung bildet, in einer neuen Uebersetzung des hiesigen Musikkritikers Wilder, der es auf sich genommen hat, Schiller zu verbessern oder vielmehr zu verdeutlichen. Nach Herrn Wilder's Auffassung, die nicht einmal so übel wäre, wenn es gelänge, sie historisch zu begründen, hätte Schiller sein Gedicht gar nicht an die „Freude," sondern an die „Freiheit" gerichtet, jedoch aus Rücksicht auf die Censur und vielleicht auch ein wenig in Erinnerung an das Schicksal Schubarts, des Dichters der „Fürstengruft," überall an Stelle des damals schwer verpönten Wortes das prosodisch gleichwerthige „Freude" gesetzt. Herr Wilder substituirte also tapfer jedesmal „Freiheit" für „Freude" und der Chor sang und das Publikum hörte mit Begeisterung: „Freiheit, schöner Götterfunken" u. s. w.

Paris. Das grosse Kunstereigniss des Tages hat seinen Schauplatz nicht in Paris, sondern in Brüssel: es ist dies die erste Aufführung von Massenet's Oper: „Hérodiade" auf dem dortigen Theater de la Monnaie. Obgleich Massenet hier unbestritten für den bedeutendsten Meister der jüngeren französischen Schule gilt, stiess die Annahme seines Werks bei der Grossen Oper auf derartige Schwierigkeiten, dass er es schliesslich vorzog, die „Hérodiade" dem Brüsseler Hoftheater anzuvertrauen, welches sie denn auch auf das sorgfältigste einstudirt hat. Die gesammte musikalische Kritik von Paris und der Kunstminister Antonin Proust selbst haben sich, wie schon telegraphisch gemeldet, zu dieser Première nach der belgischen Hauptstadt begeben. Herr Proust ist, wie man von dort telegraphirt, auf dem Bahnhof von dem Ministerpräsidenten Frère-Orban begrüsst worden und hat bei diesem heute das Déjeuner genommen.

Bücher und Musikalien.

Neue Pianoforte-Kompositionen.
Besprochen von A. Naubert.

In bunter Reihe. Sechs Vortragsstücke f. d. Pianoforte zum Gebrauch für Schüler der mittleren Stufen von **Philipp Scharwenka,** Op 32. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Musikalisch gehaltvolle, rund und formell gestaltete, nützliche und angenehme Klavierstücke, auf die ich Lehrer und Lehrerinnen aufmerksam mache. Heft I enthält Menuett, Bagatelle, Mazurka, Barcarolle. Heft II Scherzo und Etude. Diese letztere hat es besonders auf die Entwickelung leichter Fingerbeweglichkeit abgesehen, während in den übrigen Stücken von der Ausbildung einer speziellen Fertigkeit Abstand genommen ist. Die Sachen werden den Schülern Nutzen bringen und Freude machen.

Emil Hartmann, Op. 16. Arabesque. Thême varié. (Berlin, C. Simon). Das einfache, geschmackvolle Thema ist in fünf verschiedenen Variationen, die in einander übergehen, verarbeitet. Durch Aenderung des Taktes und der Tonart sowie der Steigerung des Tempos und des Rhythmus sind Ausdrucksmittel genügend gewonnen, um diese Komposition zu einem wirksamen und effektvollen Klavierstück zu machen. Der Name des Komponisten verbürgt die gute Form und Arbeit sowie musikalischen Gehalt.

Hans Huber, Op. 48. Drei Stücke für das Pianoforte (Stuttgart, Lichtenberg). Eine niedliche Gavotte, eine interessante Etüde (Schneeflocken) und eine brillante Valse caprice bilden den Inhalt dieses Heftes. Die Etüde ist eine sehr gute Studie zur Erlangung lockeren Handgelenkes. Der Walzer ist in seinem ersten Theile dem Chopin As-dur-Walzer mit dem zweitheiligen Rhythmus in der rechten Hand nachgebildet. Huber's Kompositionen sind eigenartig, doch machen verschiedene Wendungen bei ihm durchaus den Eindruck des Gesuchten, nicht des unmittelbar Empfundenen. Die Gavotte ist die leichteste Nummer des Heftes, die beiden andern Stücke fordern, besonders der Walzer, gute, brillante Spieler.

Von der Novelle in sechs Kapiteln für Pianoforte von **Karl Eschmann,** Op. 65 (Leipzig, Forberg) liegt mir nur das erste Heft vor, enthaltend I. Auf der Ufenau (Idylle). Angenehmes Wellengeplätscher

umspielt im melodischen Klingen die liebliche Insel, während das markige Marschthema gegen den Schluss des Stückes (Tempo di marcia, metto) wohl an den grossen Streiter und Kämpfer, Ullrich von Hutten, der auf der Ufenau sein Grab hat, erinnern soll. Die Vorzüge Eschmann's sind bekannt, sie spiegeln sich auch in diesem Stücke, das die Begierde nach der Bekanntschaft der beiden andern Hefte reizt.]

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Georg Friedrich Händel: 6 leicht ausführbare Fugen mit Vortragsbezeichnungen und zu instruktiven Zwecken mit Fingersatz versehen von G. Ad. Thomas, Leipzig, E. W. Fritzsch.

In der Schwierigkeit einer mittelschweren Mozart'schen Sonate. Vortreffliches Unterrichtsmaterial, um die Selbstständigkeit beider Hände zu befördern.

Friedrich Kiel: 3 Klavierstücke, op. 41, Berlin, Simrock. = Th. Kullak, Pastorales.

Winke und Rathschläge.

In Baltimore tagte am 28. September v. J. der neu gegründete Verein der Klavierlehrer. Nach erledigter Wahl des Präsidenten und der übrigen Vorstandsmitglieder hielt der zum Präsidenten erwählte Professor Heinrich Schwing einen Vortrag über die Prinzipien des Klavier-Unterrichts, dem wir, da er manche beherzigenswerthe Mahnung enthält, das Wichtigste entnehmen.*)

Die einleitenden Worte des Redners weisen den Lehrer zunächst auf die Würde seines Berufes hin; das Streben des Unterrichtenden sei frei von Ehrgeiz und dem Verlangen, möglichst schnell Reichthümer zu erwerben, es richte sich vielmehr einzig auf die ideelle Seite seiner Thätigkeit. Die Summe des erworbenen Wissens allein schafft noch nicht den tüchtigen Pädagogen, nur jenes grosse Geheimniss, das eigene Können der Fähigkeit der Schüler anzupassen, bringt erst die Möglichkeit eines erfolgreichen Unterrichts.

Der erste Klavier-Unterricht ist von so ungemeiner Wichtigkeit, dass nicht genug Sorgfalt darauf verwendet werden kann. Er gleicht den Grundmauern eines Gebäudes, deren Bedeutung nicht erst hervorgehoben zu werden braucht. Vom Kinde wird zu gleicher Zeit die Thätigkeit des Verstandes, des Auges und der Finger verlangt, und jedem der drei Faktoren das richtige Mass zuzuertheilen, gehört zu den ersten und Hauptbedingungen. Gieb wenig von jedem mit einem Male, aber lehre jedes so, dass es sich mit Hülfe des Verstandes dem Gedächtniss des Kindes einprägt, denn was der Verstand nicht erfasst hat, wird bald wieder verflüchtigt sein. Es muss sorgfältig beachtet werden, dass die empfangenen Eindrücke beim Kinde zu dauernden werden. „Die Repetition ist die Mutter der Studien", sagt ein lateinisches Sprüchwort, und ein berühmter Erzieher erklärte sein eigenes Lehrsystem im Grunde nur für eine fortgesetzte Wiederholung. Diesen allgemeinen Grundsätzen muss sich eine systematisch geordnete Lehrmethode, ein sorgfältig durchdachter Plan anschliessen; das planlose Unterrichten so mancher Lehrer, die geneigt sind, solche Methode für Pedanterie zu erklären, trägt so häufig die Schuld, dass Schüler ihre Studien wieder aufgeben, weil sie sich bei fehlender Grundlage unfähig fühlen, Werke ohne die beständige Nachhülfe eines Lehrers selbst zu studiren.

Zwei Eigenschaften sind es, die vom Lehrer verlangt werden: Die Kenntniss dessen, was er zu lehren, und die Kenntniss, wie er es zu lehren hat. Die erstere schliesst das gründlichste Wissen der musikalischen Notation, sowie die genaueste Bekanntschaft der Technik des Klavierspiels ein, welche letztere von der grössesten Wichtigkeit ist, denn hier gilt es nicht allein, das Richtige zu lehren, mehr noch, Unrichtiges, wie es ungeschulte Finger und Hände unwillkürlich vornehmen, zu unterdrücken. Die Zeit erlaubt mir nicht, auf die Details der Technik selbst einzugehen, ich will hier nur darauf hinweisen, dass der Erfolg des Lehrers einzig auf ihrer richtigen Handhabung beruht, ein anderer Weg zum Ziel existirt nicht.

Was das Zweite „wie zu lehren" anbetrifft, so kann jedem gewissenhaften Lehrer nur der Rath ertheilt werden, fleissig Umschau bei bewährten Kollegen zu halten und von ihrer Methode und ihren Erfolgen zu lernen. Möchte doch zu diesem Zweck jeder Neid und jede Eifersucht unter Berufsgenossen schwinden und jeder bereit sein, den andern gerecht zu beurtheilen. Fast mehr noch ist solches gerechte Urtheil Eltern und Erziehern zu wünschen. Wie oft täuscht ein durch äussere Zufälle erlangter Ruf, wie oft verdecken glänzende pianistische Eigenschaften die Unfähigkeit im Lehren. Letzteres giebt Herrn Professor Schwing Gelegenheit, über das nöthige Maass Virtuosität bei einem Lehrer zu sprechen. Er erinnert daran, dass einer unserer grössten Pädagogen, F. Wieck, der Vater von Klara Schumann, weder spielen noch singen konnte, und trotzdem eminente Pianisten, darunter seine Tochter, ausgebildet hat, auch die berühmte Sängerin Henriette Sonntag erklärte ihn für den besten Gesanglehrer, den sie je gefunden. Wer aber, ohne selbst ausübender Künstler zu sein, Ansprüche an Lehrberuf machen will, muss ausser der Kenntniss des gesammten technischen Materials noch manche andre Eigenschaften besitzen; er muss ein scharfer Beobachter und guter

*) Aus der amerikan. Zeitschrift: „The Baltimorean".

Pfadfinder sein, ein kritischer Richter über guten und schlechten Ton, ebenfalls die ausgedehnteste Kenntniss der Musikliteratur besitzen u. s. w.

Der Hauptzweck, der den Verein ins Leben rief, soll sich auf Regelung des Anfangsunterrichts richten, der einer gründlichen Reform bedarf. Es ist üblich, einem Anfänger 2 Lektionen in der Woche zu ertheilen; das ist, nach Professor Schwing's Ansicht, vollständig ungenügend, sie müssten im ersten Jahre täglich Unterricht haben, im zweiten Jahre wenigstens dreimal in der Woche, erst im dritten Jahre möchten vielleicht 2 Stunden genügen. Hat der Lehrer selbst nicht Zeit, täglich zu unterrichten, so müsste wenigstens ein junger Lehrer das Ueben alle Tage überwachen. Der Erfolg solcher Methode würde erstaunlich sein und sehr schnell die dadurch bedingten grösseren Ausgaben aufwiegen. Der Verein müsste versuchen, nach dieser Richtung hin zu wirken, und mag auch die Erfüllung unserer Wünsche noch vielen wie ein schöner Traum erscheinen, so erinnere ich daran, dass ja öfter die Träume zur Wahrheit werden.

Und noch eins möge unser Verein bewirken. Im treuen, lebendigen Zusammenwirken zu einem schönen, idealen Ziele möchte die dem Lehrer und Künstler so leicht anhaftende Selbstgenügsamkeit und Einbildung immer mehr und mehr schwinden; wie wenig ist es doch, was der Einzelne weiss, im Vergleich zu dem, was er nicht weiss! Dies Bewusstsein allein genügt, den Menschen zu demüthigen und ihn empfinden zu lassen, dass er nur im regen Gedankenaustausch mit Gleichstrebenden den eigenen Mangel decken kann. Unser Verein möchte die Stätte werden, wo seine Mitglieder gebend und empfangend die beständige Anregung für ihren schweren Beruf finden.

Anregung und Unterhaltung.

Der berühmte Maler Schwind, der in hohem Grade die Gabe plastischer Improvisation besass (und zwar nicht nur mit dem Bleistift zeichnend, auch ausschneidend mit der Scheere), schlug mir eines Abends vor, ihm vier beliebige Punkte auf dem Papier zu bestimmen und zwar so oft es mir gefiele und in beliebiger Nähe von einander, die er dann in einer Anzahl von Köpfen (jeder 4 Punkte enthaltend) zusammen zu bringen sich anheischig machte. Dass er es mit eben so viel Leichtigkeit wie Humor ausführte, war selbstverständlich. Mir fiel bei dieser Gelegenheit ein, dass es eine nicht uninteressante Aufgabe sein würde, vier beliebige Töne unter einen Hut zu bringen. Von einer Zusammenstellung solcher, die einen unserer bekannten Akkorde bilden, kann dabei nicht die Rede sein, nur von solchen, die, aus widerspenstigen Intervallen bestehend, kaum anders als mit Anwendung von Durchgangsnoten zusammengebracht werden können. Man muss sich erlauben dürfen, sie enharmonisch zu betrachten und zu verwenden und in anderer Folge über- oder untereinander zu bringen, als sie in der Aufgabe hingestellt werden. Aber auch dann ist es zuweilen nicht leicht, einige Takte zu erfinden, in welchen sich ein erlaubter Zusammenklang ergiebt. Es ist ein Spiel, das jedoch die harmonische Kombination übt und unter jungen Musikern nicht nur unterhaltend, auch anregend geübt werden mag. Ich weiss nicht, ob viele meiner Kollegen es kennen, jedenfalls kenne ich viele, denen es neu war, und so darf es wohl veröffentlicht werden und vielleicht dem einen oder andern eine fördernde Zerstreuung bieten. Um die Sache ganz klar zu stellen, bedarf es wohl einiger Beispiele, die ich hier gebe, — wie sie mir gerade in die Feder kommen.

Ferdinand Hiller.



Antworten.

Frl. Berta Graepel in Emden. Vielleicht passt Ihnen eins der folgenden Werke: C. Reinecke: Die wilden Schwäne, Dichtung nach Andersen's Märchen für Sopran, Alt und Bariton-Solo, weiblichen 3 st. Chor, Pianoforte mit Deklamation und Begleitung von Harfe, 2 Hörnern und Violoncell ad lib. Leipzig, Siegel. — O. Lessmann: Walzer zu 4 Hdn. mit Begleitung von 9 Kinderinstrumenten. Berlin, Simon. Reinicke: Nussknacker und Mausekönig zu 4 Hdn. mit verbindendem Text. Carl-Greith: der verzauberte Frosch. Märchen-Lustspiel für Sopran und Altstimmen mit Pianoforte zu 2 und 4 Hdn. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

B. S. Die von Ihnen geschilderten Vorgänge an diesem sogenannten Konservatorium, die mir auch von anderer Seite bestätigt wurden, eignen sich nicht zur Veröffentlichung. Sie können nur die Hilfe des Gerichts gegen den Herrn Direktor in Anspruch nehmen.

Frl. L. A. in Dresden. Tiro heisst der Rekrut, der Anfänger. Tirocinium, Lehrbuch für Anfänger. Tirocinium musicae als „höhere Klavierstudien"

zu bezeichnen beweist, dass der Komponist seine lateinischen Studien nur mit geringem Erfolge betrieben hat.

Herrn **Schnura in Wongrowitz.** Sie finden reichliches Material in L. Köhler's und Karl Eschmann's „Führer durch den Klavier-Unterricht. Jedes der beiden Werke kostet nur 1 Mk.

Moritz L. in Karlsruhe. Nehmen Sie beim Tonleiter-Sextenspiel in D-dur, in der linken Hand den Fingersatz der absteigenden melodischen Fis-Molltonleiter also mit dem 4. Finger beginnend, den ersten auf h und e, bei A-dur den der absteigenden melodischen Cis-Molltonleiter, also den ersten auf e und h. Herr Hoflieferant Dassel hier, dessen Instrumente auf mehreren Ausstellungen prämiirt worden sind, liefert schon zum Preise von 120—140 Thalern ein ganz gutes, haltbares Pianino.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Januarsitzung theilt der Vorsitzende, Herr Prof. Alsleben, mit, dass Herr Ernst Challier der Bibliothek sein Werk „Doppelhandbuch zur Klavier- und Gesangsliteratur" verehrt hat, ferner, dass bereits mehrere ausserhalb der Provinz Brandenburg lebende Musiklehrer als Mitglieder aufgenommen sind. Prof. E. Breslaur beantragt, dass den Auswärtigen auch der Beitritt zur „Vereinigung für den Sterbefall" freistehen möge. Nachdem die sich dagegen erhebenden Bedenken entkräftet sind, wird der Antrag mit grosser Majorität angenommen. — Darauf hielt Herr Oskar Eichberg einen Vortrag über R. Wagner's „Parsifal". Derselbe suchte die Bedeutung Wagner's als Textdichter überhaupt zu würdigen, bevor er auf Parsifal einging. Hierbei gab er eine ausführliche literarhistorische Skizze über die Behandlung der Parsifalsage früherer Dichter, vornehmlich des Epikers Wolfram von Eschenbach. Dann liess Herr Eichberg eine Darstellung des Inhaltes der Wagner'schen Textdichtung folgen, welcher er hohes Lob spendete, besonders darum, weil sie ihm ein eigenartiges, geniales Abbild eines Christ-ähnlichen Helden zu sein scheine. Insonderheit bemühte sich der Vortragende, die vielfachen Allegorien dieses musikdramatischen Textes zu interpretiren. Die Versammlung zollt dem Vortrage warmen Beifall. Zu diesem Vortrage nimmt Herr Dr. A. Kalischer das Wort, um auseinanderzusetzen, dass er das Wesen und den Werth der Wagner'schen Parsifal-Dichtung ganz anders anschaue, dass er vor allen Dingen, im Gegensatze zum Vortragenden, erweisen zu können glaube, dass der Parsifal-Text von Wagner den hehren Namen eines christlichen Dramas nicht recht verdiene. Da nun ein eigener, vollständiger Vortrag dazu gehören würde, um diese gegensätzliche Anschauung zu erweisen, so wünschte Herr Dr. Kalischer, dass die Versammlung darüber entscheiden möge, ob er gelegentlich einen andern Vortrag über dasselbe Thema halten solle. Darüber entspann sich nun noch eine lebhafte Diskussion, an der sich die Herren Prof. Dr. Alsleben, Dr. Kalischer, A. Werkenthin, O. Eichberg und Prof. A. Loeschhorn betheiligten. Endlich beschloss die Versammlung fast einstimmig, dass ein Vortrag des Herrn Dr. Kalischer über R. Wagner's „Parsifal" auf die nächste Tagesordnung zu setzen sei. — Die Versammlung bestimmte ferner, dass in diesem Jahre wieder die Feier des Stiftungsfestes stattfinden solle.

Dienstag, 14. Februar 1882, im grossen Saale der Königl. Hochschule, Sitzung. Tagesordnung: Vortrag des Herrn Dr. Alfred Kalischer über Richard Wagner's Parsifal-Dichtung. — Ballotage. — Vorführung einer neuen Art von Klavier-Lampen und Flügel-Leuchter.

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Halberstadt. Domorganist, 1141 Mk. Domgemeinde-Kirchenrath zu Halberstadt.

Nordamerika. Am Konservatorium der Musik einer Grossstadt Nordamerikas ist die Stelle eines Lehrers der Musik und des Klavierspiels neu zu besetzen.

Erfordernisse: Tüchtige Lehrkraft; theoretische Durchbildung; Klaviersolist von Ruf; Vertrautheit mit der englischen Sprache; gute gesellige Umgangsformen; Alter von 30—40 Jahren, verheirathet.

Nähere Auskunft ertheilt Herr K. F. Köhler, Buchhändler, Leipzig, Poststrasse 16.

Bewerber wollen sich unter Beifügung ihrer Zeugnisse an die Direction des Konservatoriums in Leipzig wenden.

Stettin. Am Konservatorium der Musik ist die Stelle eines **Lehrers für das höhere Klavierspiel** zu besetzen: Akademisch gebildete, schon als Lehrer bewährte Virtuosen wollen ihre Meldungen etc. an den Director C. Kunze einsenden. **Gehalt: 2000 Mk.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 4. Berlin, 15. Februar 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Klavier zur Zeit Sebastian Bach's.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Schluss.)

Ein französischer Instrumentenbauer Mharius legte 1716 der Pariser Akademie der Wissenschaften drei Modelle zu Hammerclavieren vor, doch ist nichts über Ausführung derselben bekannt. Der dritte Erfinder ist ein junger, genialer Musiker, Christoph Gottlieb Schröter (geb. 1699 zu Hohenstein in Sachsen), anfangs Chorknabe der Dresdener Capelle, dann Studiosus der Theologie, 1726 Organist zu Minden und 1732 Organist zu Nordhausen. Er gab in seiner Jugend in Dresden Unterricht auf dem Clavichord. Seine Schüler, meist Söhne hochgestellter Eltern, klagten ihm oft, dass es ihnen sehr schwer falle, die Compositionen, welche sie unter seiner Leitung auf dem Clavichord studirt hätten, ihren Eltern auf dem Flügel vorzuspielen. Er fasste, hierdurch veranlasst, den Gedanken, die Spielart des Flügels der des Clavichords näher zu bringen. Zufällig hörte er (1717) Pantaleon Hebenstreit in einem Concerte. Die Spielart des Pantaleons mit den Schlägeln führte ihn zu der Idee, die Federkiele des Flügels durch Hämmer (oder Springer, wie er sagte) zu ersetzen, welche an die Saite anschlugen, statt, wie jene, sie zu reissen. 1721 brachte er ein Doppelmodell seiner Idee zu Stande. Ueber einen schmalen Resonanzkasten waren drei Saiten hingespannt. An jeder der beiden schmalen Seiten desselben befanden sich drei Tasten mit Hämmern, welche an der einen Seite die Saiten von oben, an der anderen von unten anschlugen. Beide Arten sprachen so leicht an, wie die Tasten des Clavichords und gaben bei stärkerem oder schwächerem Anschlage die entsprechende Verschiedenheit der Tonstärke. Schröter erhielt die Erlaubniss, sein Modell am sächsischen Hofe zu zeigen; August II. befahl, das Modell mit Hammerschlag von unten auszuführen und nannte das neue Instrument seiner Haupteigenschaft nach Pianoforte. Die Instrumente mit Hammerschlag von oben kamen später gleichfalls in Gebrauch und wurden Pantalon genannt. Schröter selbst verwarf die Pantalon-Mechanik, weil der Hammer nach dem Anschlage durch eine Feder von der Saite hinweggetrieben werden musste und die Saiten nicht so bequem aufzuziehen waren, wie beim Pianoforte.

Wenn auch die Originalität der Erfindung Schröters anerkannt werden muss, so kann doch dessen Priorität Cristofori gegenüber nicht aufrecht erhalten werden. Es scheint aber fast, als dürfe sie auch im Interesse Gottfried Silbermann's stark angefochten werden. Dieser berühmte Künstler im Orgelbau und dem Baue der Clavierinstrumente hat unstreitig die ersten Flügel mit Hammermechanik in Deutschland gebaut und zwar sicher seit 1733. Schröter veröffentlichte erst 1764 eine genaue Beschreibung seiner Mechanik, welche Silbermann's Leistungen

gegenüber nur als ein schwacher Versuch erscheint. In wie weit Silbermann von Cristofori's Arbeiten Kenntniss hatte, ist nicht zu ermitteln. Er baute 1733 zwei Flügel mit Hammermechanik und zeigte den einen von ihnen Seb. Bach, um dessen Urtheil zu erfahren. Bach lobte das Instrument im Allgemeinen, fand aber die Spielart zu schwer und die höheren Lagen im Tone zu matt. Silbermann, der gegen Tadel sehr empfindlich war, nahm Bach's Aeusserung sehr übel, obgleich er deren Berechtigung sehr wohl einsah. Sein Ehrgeiz spornte ihn indessen an, alle Mühe auf die Verbesserung des Instrumentes zu verwenden. Nach längeren Jahren legte er Bach ein neues Hammerclavier vor; das nun erfolgende Urtheil des grossen Mannes war ihm eine vollkommene Genugthuung für den früheren Kummer. Die Instrumente, welche am Hofe Friedrich's des Grossen gebraucht wurden, waren meist Silbermann'sche. Der Neffe Gottfried Silbermann's, Joh. Heinr. Silbermann in Strassburg baute gleichfalls vortreffliche Claviere mit Hammermechanik und war ausserdem durch seine Orgelbauten und seine Pedal-Flügel sehr berühmt.

Ein Schüler Gottfried Silbermann's, Andreas Stein in Augsburg, verbesserte die Hammermechanik wesentlich, namentlich hinsichtlich der Auslösung. Mozart hob die Vorzüge der Stein'schen Instrumente sehr hervor und spielte seine Conzerte nur auf Stein'schen Flügeln. Stein baute ein merkwürdiges Instrument von drei Manualen, deren jedes eine andere Mechanik besass. Das erste Manual stellte einen vierchörigen Kielflügel dar, zwei Chöre zu 8-, ein Chor zu 16- und ein weiteres zu 4-Fusston; das zweite Manual war ein Pianoforte mit Hammermechanik und das dritte ein Silbermann'sches Cimbal d'amour. Die Tastatur vereinigte demnach die drei verschiedenen Clavierinstrumente, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig neben einander im Gebrauch waren. Wenn von diesem Instrumente die Musiker wenig Notiz nahmen, so ist dies begreiflich. Um so mehr Anerkennung fanden Stein's einfache Pianoforte's. Nach seinem Tode setzte seine Tochter Maria Anna Stein in Verbindung mit ihrem jüngern Bruder Matthäus Andreas das Geschäft fort, anfangs gleichfalls in Augsburg, später in Wien. Maria Anna war mit Joh. Andr. Streicher, einem ausgezeichneten Klavierspieler und Lehrer aus München, verlobt. Nach ihrer Trauung erblühten beide Firmen: „Stein“ und „Streicher“ in Wien. Beethoven verkehrte mit den Geschwistern Stein und mit der Familie Streicher. Er veranlasste Streicher, den weichen, nachgiebigen Anschlag der Stein'schen Instrumente aufzugeben und der Taste mehr elastischen Gegendruck zu geben, damit der Spieler, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument behufs des gesangvollen und getragenen Spieles, der feineren Accentuation und des Abziehens der Finger mehr in seiner Gewalt habe. Die Streicher'schen Instrumente erlangten dadurch eine mannigfachere Spielart, welche jeden, der nicht blos das Brillante sucht, sondern dem Klavier einen edlen Ton in allen Nüancen der Stärke entlocken will, sehr befriedigen musste*). Es ist sehr wohl bekannt und geht aus Beethovens Klavierwerken deutlich hervor, welchen Werth er auf das Legatospiel und das Cantabile legte und dass er dadurch, in Verbindung mit einem vor ihm nicht gewohnten Gebrauche des Pedals, neue und grossartige Effekte hervorbrachte. Die Art, wie er spielte, ist dem Kenner des Orgelspiels vollkommen verständlich, aber denjenigen schwer begreiflich zu machen, welche das legato der Orgel nicht kennen. Beethoven war in seiner Jugend Organist und durch seine Thätigkeit als solcher hat er unstreitig die wesentlichsten Elemente seines geistvollen Spieles sich angeeignet.

Um nicht die Grenzen, welche unserer Erzählung gesetzt sind, zu überschreiten, müssen wir hier abbrechen und uns versagen, die grossartigen Fortschritte vorzuführen, welche der Bau des Klaviers seit Streichers Zeit gemacht hat. Wir hoffen jedoch nicht missverstanden zu werden, wenn wir mit dem Ausspruche schliessen, dass, so vortrefflich auch immerhin unsere heutigen Flügel sind, so schön auch ihr Ton und so fein ihre Spielart ist, wir immer noch die vollkommene Einrichtung erwarten, welche die berechtigten Ansprüche der älteren klassischen Musik zu befriedigen vermag. Die Mittel hierzu liegen nicht fern, allein bei der heutigen Richtung unserer Kammermusik ist es unwahrscheinlich, dass ein spekulativer Kopf sich über ökonomische Bedenken hinwegsetze, um die alten Tonmeister zu Ehren zu bringen. Die Begeisterung für die Werke eines Sebastian Bach ist wohl in Vieler Munde, das Verständniss derselben liegt aber unserer Zeit noch zu fern, als dass der Instrumentenbau mit Erfolg die Bedingungen erfüllen würde, an welche die richtige und würdige Reproduktion der Werke des unsterblichen Meisters geknüpft ist.

*) S. Thayer, L. v. Beethovens Leben. II, S. 341.

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

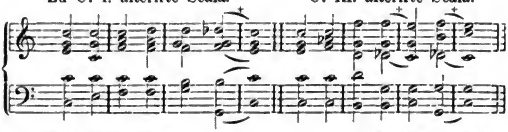
Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung).

Ein bestimmter übermässiger Moll-Septimenakkord gehört zwei Toniken, die — wie bei den alterirten Dreiklängen — stets um eine grosse Terz von einander entfernt sind. So gehört z. B. g-h-dis-f zum Tone C (II. u. IV. alter. Scala) wird zum Tone E (V. alter. Scala, d. i. alterirtes e-moll). Oder der gleichartige Septimenakkord es-g-h-des gehört zum Tone As (II. und IV. alter. Scala) und zum Tone C (V. alter. Scala, d. i. alter. c-moll).

c) Der gross-verminderte Moll-Septimenakkord (etwa g-h-des-f) tritt in den 5 alterirten Scalen vier Mal auf, darunter drei Mal in identischer Form. Er hat seinen Sitz auf der V. Stufe der ersten, dritten und fünften alterirten Scala (und alle drei Male ist es ein und derselbe Akkord, z. B. g-h-des-f); ferner auf der VII. Stufe der II. alter. Scala (z. B. h-dis-f-a). Dieser Septimenakkord wird regelrecht in den grossen oder kleinen Quintakkord aufgelöst, also genau so wie der leitereigene Dominant-Septimenakkord; z. B. g-h-des-f nach c-e-g oder nach c-es-g. Des Weiteren ist aber bei diesem Akkorde zu beherzigen, dass er, wofern er seinen Sitz auf der VII. Stufe (dem Leitetone) hat, in diesem Falle ebenso wie die leitereigenen Septimenakkorde auf dem Leitetone (z. B. h-d-f-a oder h-d-f-as) auch als unvollständiger Nonenakkord mit fehlendem Grundtone angesehen werden kann. So wird h-dis-f-a in C wohl nach e-moll aufgelöst, aber als unvollständiger Nonenakkord (g)-h-dis-f-a nach dem tonischen Quintakkorde c-e-g, ganz so wie etwa h-d-f-a. Hier ein Modulationsbeispiel:

Zu C: I. alterirte Scala. C: III. alterirte Scala.



Zu C: V. alterirte Scala. C: II. alterirte Scala.



Ein bestimmter hart-verminderter Septimenakkord gehört ebenfalls zwei Toniken an, die um eine grosse Terz von einander entfernt sind. So gehört z. B. g-h-des-f zum Tone C (I., II. und V. alter. Scala, auf der V. Stufe) und zum Tone As (II. alter. Scala, VII. Stufe). Oder der gleichartige Septimenakkord h-dis-f-a gehört zum Tone E (I., II. und V. alter. Scala) und zum Tone C (II. alter. Scala).

d) Der gross-vermindert verminderte Septimenakkord (etwa h-dis-f-as) tritt nur einmal auf, nämlich auf der VII. Stufe der IV. alterirten Scala. Als selbstständiger Septimenakkord wird er ganz regelrecht in den kleinen Dreiklang aufgelöst, z. B. h-dis-f-as nach e-g-h. Er ist indess weit passender als unvollständiger alterirter Nonenakkord (g)-h-dis-f-as aufzufassen und richtet sich bei der Auflösung dann ganz nach diesem Nonenakkorde, also h-dis-f-as, ebenso wie g-h-dis-f-as nach c-e-g. Hierzu folgendes Modulationsbeispiel:

Zu C: IV. alterirte Scala



e) Der doppelt-verminderte Mollseptimenakkord (etwa h-des-f-a) kommt in den alterirten Scalen ebenfalls nur einmal vor, nämlich auf der VII. Stufe der I. alterirten Scala. Dieser Akkord, ebenso wie die beiden noch folgenden Septimenakkordarten, ist nicht gut als selbständiger Septimenakkord zu gebrauchen. Man kann sich die alterirten Septimenakkorde, die nicht als wesentliche Septimenakkorde, sondern als unvollständige Nonenakkorde gelten dürfen, leicht daran merken, dass die erste der drei einen Septimenakkord bildenden Terzen eine verminderte ist. Wir haben oben gesehen, dass eine solche Terz, etwa h-des, in den zwischen ihren Endpunkten liegenden gleichen Ton, die beiderseitige kleine Sekunde (Ober- oder Untersekunde) auslaufen muss, also h-des nach c-c. In all diesen Fällen fällt der Schritt des Basstons in seine Oberquarte weg — und damit das wesentliche Merkmal eines selbständigen Septimenakkordes. — So wird also h-des-f-a genau so wie der alterirte Nonenakkord g-h-des-f-a in den tonischen Dreiklang c-e-g aufgelöst. Hier ein Modulationsbeispiel:

Zu C: I. alterirte Scala N. B.



N. B. Hier ist die Quintsextlage dieses Akkordes angebracht; der Stammakkord heisst fis-as-c-e und gehört, wie das sehr häufig bei der Anwendung der alterirten Akkorde der Fall ist, vornehmlich bei Cadenzirungen, zur Tonart der Dominante, also hier zu G: I. alterirte Scala.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 12. Februar.

Georg Vierlings „Alarich“, für Soli, Chor und Orchester komponirt, gelangte am 20. Januar durch die Singakademie unter Leitung des Professors Blumner zur ersten Aufführung in Berlin. Dieser gingen seit dem kurzen Dasein des Werks die Aufführungen in Bremen und auf dem im verflossenen Sommer in Frankenthal statt gehabten Pfälzischen Musikfest voraus, ihr werden die in Hamburg, Prenzlau, und Düsseldorf nachfolgen. Der von Arthur Fitger, dem berühmten Dichter des Trauerspiels „Die Hexe“, verfasste, im Stoff den dritten Zug der Gothen gegen Rom behandelnde Text ist einer der hervorragendsten seiner Art; mit Schärfe und Klarheit in der Zeichnung der Charaktere verbindet er poetische Kraft der Gedanken und eine ebenso gebildete als blühende Diction. Der oratorischen Musik gewährt er weiten Spielraum, vor allem der Entfaltung breiter, durch den Gegensatz zwischen dem welken Römer- und dem kräftig aufstrebenden Germanenthum auch mannifaltiger Chormassen. Mit den aus letzteren hervortretenden Einzelnfiguren, dem starken und edlen Helden Alarich, der von Bewunderung und Liebe für ihn, wie anderseits von glühendem Patriotismus erfüllten Römerin Clytia und der düsteren, den Untergang Alarich's und Roms weissagenden Sibylla Tiburtina wendet sich die Dichtung an das höhere dramatische Ausdrucksvermögen des Komponisten, hie und da freilich mehr vom Standpunkt der Oper aus, als von dem des Oratoriums. Die ihm gestellten Aufgaben hat Vierling auf das glücklichste gelöst; keine seiner früheren ähnlichen Arbeiten bietet so viel Eigenthümlichkeit und Reiz der Erfindung, so viel melodischen Fluss wie instrumentale Farbenpracht, als diese jüngste. Zugleich zeigt sich in ihr der Autor wieder in der vollen Männlichkeit seiner Statur — eine besonders erfrischende Wahrnehmung für diejenigen, welche der musikalischen Schwülstigkeit unserer Zeit müde geworden sind. Als die bedeutsamsten Nummern der Partitur heben wir hervor: das milde Agnus Dei mit den psalmodirenden, so eigenartig wirkenden Bässen der Priester, den schlichten aber auch warmen Gesang der die Wunder Italiens preisenden Gothen, ihren kraftvollen Sturm- wie humoristischen Trinkchor, das üppige Bacchanal der Römer, deren Te Deum, in dessen feierliche Klänge sich die schmerzlichen Liebesseufzer Clytia's mischen, und den phantastischen Chor der Wassergeister, welcher der Gipfel des ganzen Werks ist, ferner die beiden charaktervollen, für den Ausführenden in hohem Masse dankbaren Gesänge Alarich's und die zweite, in ihrem elegischen Ton ungemein anziehende Arie der Sibylla. Die Partie der Clytia enthält eine Fülle schöner Einzelheiten, indess fehlt ihr die für die Wirkung im Konzertsaal nöthige Einheit und Geschlossenheit der Melodik, woran allerdings die zu weit gehenden dramatischen Forderungen des Dichters die meiste

Schuld tragen. Die Wiedergabe des Werks war, bis auf die unzulänglichen Leistungen des Orchesters, eine im wesentlichen befriedigende, eine überraschend gute seitens des Chors, wenn man dessen, hauptsächlich in der Pflege der religiösen Musik wurzelnde Traditionen in Betracht zieht. Unter den Solisten stand Herr **Betz** (Alarich) mit der quellenden Kraft seines Barytons und der theatralischen Sicherheit des Ausdrucks obenan; ihm am nächsten kam die stimmbegabte, in trefflicher Schule erzogene, wie fein empfindende Altistin Fräulein **Finkelstein** (Sibylla), während Fräulein **Breidenstein** (Clytia), obwohl durch musikalische Schlagfertigkeit imponirend, mit ihrer künstlerischen Individualität hinter Jene nicht unerheblich zurücktrat. H. Urban.

Dienstag, den 24. Januar im Hôtel de Rome: I. Abend des **Quartett**-Vereins: **Kotek, Exner, Moser** und **Dechert** unter Mitwirkung von Frl. **Adele Asmann**. Die Leistungen eines Streich-Quartettes, das sich eben erst gebildet, dürfen nicht mit höchstem Maassstabe gemessen werden. Mögen die einzelnen Partner noch so tüchtig sein, und wir haben hier in dem Prim-Geiger einen ganz ausgezeichneten Techniker, einen Violoncellisten mit prächtigem Ton, einen sicheren zweiten Geiger und Bratscher vor uns, immer wird dem Ganzen dasjenige fehlen, was nur jahrelanges, ununterbrochenes Zusammenspiel geben kann: das innige Verschmelzen der vier verschiedenen Tonkörper mit einander, wodurch das Quartett, bei aller Klarheit der einzelnen Tonfäden, sich doch stets als ein einheitliches festes Tongewebe darstellt. Dies vorausgeschickt, können wir die Leistungen des jungen Quartetts an diesem ersten Abende als durchaus befriedigend erklären. In Beethoven's F-dur-Quartett op. 59 fanden sich sogar schon einige Momente jenes eben angedeuteten schönen Ensemble's, während uns Volkmann's Quartett op. 14 weniger eingehend vorbereitet erschien. Frl. Asmann, der wir leider so selten in den Berliner Concertsälen begegnen, sang Lieder von Holländer, Hartmann und Schubert und zeigte sich dabei in ungeschmälertem Besitz ihrer prachtvollen Stimme und des ganzen Apparates musikalischer Vortragskunst, durch welchen sie den Ruf einer bedeutenden Konzertsängerin erworben hat. Sie riss das Publikum zu stürmischen Beifallsbezeugungen hin, die auch in aufmunterndster dankbarster Weise den Quartettisten zu Theil wurden. Möge die Gunst des Publikums sie in ihrer Weiterentwicklung begleiten. A. Werkenthin.

Das zweite Abonnementskonzert der Herren **Xaver Scharwenka, Sauret** und **Grünfeld** fand am 1. Februar statt und brachte an Kammermusikwerken das kleine B-dur-Trio von Beethoven und ein jedenfalls nicht grosses F-dur-Trio von Saint-Saëns, dazwischen aber von kleinen Kompositionen sehr verschiedenen Werthes eine grössere Zahl, als für den Charakter dieser Konzerte wünschenswerth erscheint. Das Saint-Saëns'sche Trio — schliesslich die einzige Nummer des Programms, die besonderes Interesse in Anspruch nahm — konnte dieses wegen der Gleichartigkeit und Gemächlichkeit seiner Stimmung, der übrigens „Delikatesse" und „Noblesse" nicht abgesprochen werden sollen, auch nicht in hervorragender Weise fesseln, und so ist es erklärlich, dass das Publikum ziemlich kühl blieb, bis Herr Sauret durch den allerdings blendenden Vortrag von Wieniawski's „Air russe" einen Beifallssturm entfesselte, der die Wohlthat einer Art Erlösung von unverdientem Banne mit sich führte. Dass auch die Herren Scharwenka und Grünfeld sich als Meister ihrer Instrumente bewährten, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung; dem ersteren gelang Liszt's „Mephisto-Walzer" vortrefflich. Zwischen den Instrumentalsachen sang Frl. Schärnack, von der Weimarer Oper, sechs Lieder. Die hier bisher unbekannte Dame hat eine mächtige sonore Altstimme, deutliche Aussprache und warme Empfindung. Ich bekenne demnach gern, dass mir ihre Leistungen sehr wohl gefallen haben und eine wärmere Aufnahme verdient hätten, als ihnen zu Theil geworden ist. Aber, eine gedämpfte Pianostimmung lag nun einmal über dem ganzen Abend, die in Wechselwirkung von den Ausführenden auf das Publikum, von diesem vielleicht wieder auf die Ausführenden zurückging — pp., p., mezzo p. — wohlgemerkt mit Ausnahme des Sauret'schen Solovortrages, und freilich auch mit unbedingter Ausnahme der Gesangsvorträge, die eher an einem „Zuviel" als an einem „Zuwenig" in der Tonstärke litten. O. Eichberg.

Die Es-dur Sinfonie von **Anton Urspruch**, welche die **Bilse**'sche Kapelle am 28. Januar hier zum ersten Male aufführte, bekundet den begabten, in guter Schule gebildeten Künstler. Das Werk hat sehr ansprechende Einzelnheiten, aber sie sind leider nur lose aneinander gereiht und entbehren des organischen Zusammenhanges. Man hört eine Reihe Sätze und Sätzchen, die an sich vielen Reiz haben, die aber ohne den Gesammteindruck zu schädigen, mit einander vertauscht werden könnten. Zudem mangelt dem Werke der Charakter der Sinfonie, der sich schon in den Themen auszusprechen hat, die hier überwiegend lyrisch in Bezug auf die 2 ersten Sätze und ohne rechte Gegensätzlichkeit gehalten sind. Der erste Satz, im $^3/_4$ Takte, fesselt durch die melodiöse Eigenart der ersten Takte, aber das ist kein kraftvolles Thema für einen ersten Sinfoniesatz und der zweite bildet keinen recht ausgeprägten Gegensatz zum ersten. Obgleich der Satz die Tempobezeichnung: Allegro moderato trägt, macht er doch fast den Eindruck eines Andante und das schädigt wieder den Eindruck des 2. Satzes, des gleichfalls im $^3/_4$ Takte gehaltenen Adagio. Und auch hier findet das schöne erste Thema weder einen passenden noch würdigen Gegensatz im zweiten, das wie ein Tyroler Volkslied erfunden und durchgeführt ist. Der Satz ist sehr lang, ohne durch besondere Tiefe für die Länge zu entschädigen. Einen recht freundlichen Eindruck würde das Scherzo hervorrufen, wenn es nicht allzusehr den Charakter eines Walzers trüge. Das Finale ist mit grosser Kunst gearbeitet, die fugirten Theile bekunden fleissige Arbeit und gründliche Studien, aber das rechte Mass fehlt auch hier, weder Anordnung noch Aufbau entsprechen einem harmonisch gestalteten Kunstwerk.

Nach diesem Werke zu urtheilen befindet sich Herr Urspruch als Sinfoniker nicht auf rechtem

Wege. Er hat die Beethoven'sche Form verlassen, ohne die Liszt'sche, der er nachzustreben scheint, und die sich vor allem durch Styleinheit auszeichnet, erreicht zu haben. Nur der Meister kann die Form zerbrechen, Herr Urspruch ist aber noch kein Meister. Aber weil sich in ihm ein Talent ausspricht, das nur noch der Klärung bedarf, um Kunstwerke höherer Art zu erzeugen, deshalb sei hier auf die Eigenschaften hingewiesen, welche wir von dem echten musikproduktiven Talente fordern; es sind nach den Worten S. Bagge's*): „Gedankenreichthum, Beherrschung der Form, Klarheit, Wahrheit und Wärme der Empfindung, Selbstkritik und künstlerische Vollendung, echt musikalische Behandlung aller Aufgaben." — Was Herrn U. daran noch fehlt? — Er gehe in sein Kämmerlein, prüfe sich streng und er wird die Antwort darauf selbst finden, wenn er sie nicht schon aus den Beurtheilungen, die seine Sinfonie gefunden, herausgelesen haben sollte. Die Bilse'sche Kapelle hatte sich dem schwer auszuführenden und glänzend instrumentirten Werke mit grosser Hingabe gewidmet und brachte es zu ganz vorzüglicher Darstellung. Emil Breslaur.

Der **Stern'sche** Gesangverein brachte unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Prof. **E. Rudorff** Beethovens Missa Solemnis zweimal zur Aufführung, einmal in der Singakademie und einmal im Central-Skating-Rink; beide Male unter regster Theilnahme des die Säle bis auf den letzten Platz füllenden Publikums. Das unsterbliche Werk Beethovens fand, wie es bei der hohen künstlerischen Einsicht des bewährten Dirigenten und der Hingabe des vortrefflich geschulten Chores nicht anders denkbar war, in allen seinen Theilen eine vorzügliche Wiedergabe.

Das Programm des letzten **Domchor-Konzert** vom 2. Febr. enthielt einige neue Werke zeitgenössischer Komponisten; eine Konzert-Fuge von Otto Dienel, welche auf einer der schlechtesten, wenn nicht der schlechtesten Orgeln Berlins gespielt, in dieser Darstellung unmöglich nach ihrem wahren Werthe gewürdigt werden kann; ein sehr weltliches, meist homophon gehaltenes Weihnachtslied von Heinrich Hoffmann und eine Kantate von Reinhold Succo: Jerusalem. Diese letztere ist eben so hervorragend durch die kunstvolle Arbeit als durch die wahrhaft fromme, schlicht einfache Empfindung, welche sich darin kundgiebt und die so ganz der Würde des Ortes entspricht, an dem sie zur Aufführung gelangte. E. B.

Der 4. Februar brachte in der Singakademie das Konzert des Herrn **Saint-Saëns**. Wohl kein fremdländischer Komponist erfreut sich in deutschen Konzertsälen seit einer Reihe von Jahren einer so andauernden, fast pietätvollen Pflege seiner Werke, als der schnell berühmt gewordene Autor des „Todtentanzes", des „Phaëton" und der „jeunesse d'Hercule". Freilich steckt in dem französischen Komponisten auch ein gut Theil deutschen Ernstes und Fleisses, vor allen Dingen — wie seine Werke beweisen — das bestimmte Anerkenntniss der überragenden Bedeutung deutscher Schule, deutscher Anschauungs- und Ausdrucksweise. Das macht ihn uns interessant, bringt ihn uns nahe; und ein neues Werk von ihm wird immer die aufmerksamste Theilnahme erregen: besonders, wenn er persönlich, wie diesmal, an der Aufführung betheiligt ist. Der Saal der Akademie war denn auch vollständig mit einem gewählten Publikum gefüllt, das mit Spannung der Vorführung zweier grosser Novitäten folgte. Die erste derselben war, laut Programm, ein Septuor für Trompete, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Kontrabass und Klavier;" thatsächlich war es aber ein Duo für Trompete und Klavier mit Begleitung des Streichorchesters. Dasselbe ist, wenn ich mich nicht irre, vor einiger Zeit im Dresdener Tonkünstlerverein, und jedenfalls wohl mit einfach besetzten Streichinstrumenten zur Aufführung gekommen; da diesmal der Komponist nicht nur dabei, sondern mitwirkend am Klavier sass, muss doch aber angenommen werden, dass trotz der Dresdener Präcedenz und trotz des officiellen Titels die Mitwirkung des Orchesters gemeint sei. Die Komposition besteht aus vier Sätzen, alle in kleinen Formen, ist sehr flüssig und leicht verständlich geschrieben, enthält aber ziemlich viel Conventionelles. Der Klavierpart ist recht dankbar, das Streichorchester wunderschön behandelt, das Hineinziehen der Trompete originell, dürfte aber kaum Nachahmung empfehlenswerth erscheinen lassen. Zunächst empfindet man ein gewisses Vergnügen an dem fröhlichen, schmetternd-blanken Tone des Instruments; sehr bald aber überwiegt das Missbehagen über seine Vordringlichkeit, die in keinem Verhältnisse zu den übrigen Instrumenten, wie zu der Art des Stückes im Ganzen steht. Die Ausführung war gut; was den Klavierpart anlangt, selbstredend ausgezeichnet. Herr Saint-Saëns gehört in der That zu den Pianisten ersten Ranges: sein Ton, seine Energie, vor allen Dingen seine Technik sind ausserordentlich. Von der letzteren gab er den erstaunlichsten Beweis in einer Etude eigener Komposition, die er mit vier anderen Stücken von Schumann, Liszt und ihm selbst nebst einer Zugabe zwischen dem Septuor und der grossen Kantate, die das zweite Hauptstück des Abends war, brachte, und von denen seines besonderen Reizes wegen der „vergessene Walzer" von Liszt erwähnt werden muss. Die Kantate, oder, wie der Titel sagt, „Ode: Leyer und Harfe", ist eine grosse Komposition für Chor, Soli und Orchester zu einem langen, etwas schwülstigen Texte von Victor Hugo, der aber für musikalische Illustration nicht ungeeignet ist. Er bietet reiche Gelegenheit zu vielen kleineren in sich abgeschlossenen Sätzen mannigfachsten Charakters, und der Komponist weiss diese Gelegenheit im ganzen trefflich zu nutzen. Zu einer recht einheitlichen, grossen Wirkung kommt es zwar nicht — trotz gewisser äusserer Anläufe dazu —; aber desto günstiger stellen sich die meisten Nummern im einzelnen. Die Chöre sind frisch, lebendig, charakteristisch, und im ganzen den Solis an Werth und Wirkung überlegen; doch sind unter diesen ebenfalls einige sehr reizvolle Nummern, wie z. B. das Sopransolo: „Vom Himmel nieder schwebt die Taube."

*) Aus der kleinen, sehr anziehenden und gut geschriebenen Schrift: „Das musikalisch Schöne" von Dr. S. Bagge. Basel, Schweighauser.

Seiner Vorliebe für fugirte und imitirte Sätze thut der Komponist reichliches Genüge; es ist aber wohl die französische Seite seiner Natur, — (man denke an Berlioz' Meinung über Fugen und dergl.) — die ihn regelmässig davon abhält, einem solchen Satze irgend welche breitere Ausführung zu geben. Das Orchester ist ganz vorzüglich behandelt, und es entledigte sich seiner Aufgabe unter des Komponisten sicherer Direktion besser, als man es sonst schon gehört hat. Den Chor hatte der Cäcilienverein gestellt, der sich ebenfalls alle Mühe gab, dem schwierigen Werke gerecht zu werden; die Soli waren nur zum Theile durch die Damen Frau Anna Holländer und Frl. Schmidtlein und die Herren Müller-Kannberg und Stange angemessen besetzt; der Sopranpartie würde eine frischere, der Tenorpartie eine mehr Mass haltende Stimme zweifelsohne viel günstiger gewesen sein. O. Eichberg.

Das von der Sängerin Frau **Schimon-Regan** gebildete und geleitete **Damen-Vokal-Quartett**, stellte sich am Montag, den 6. Febr. dem Berliner Publicum im Saale der Sing-Academie vor. Es besteht ausser der Genannten aus dem Fräulein Minna Bingenheimer (2. Sopran) Frl Anna Lanckow (1. Alt) und Frl. Peiffer van Beek (2. Alt). Frl. Regan, jetzt Frau Schimon-Regan, lernte ich vor Jahren in einem der Ullmann-Konzerte als eine alle Welt bezaubernde Schubert-Lieder-Sängerin kennen. Sie war die verkörperte Anmuth und Lieblichkeit im Gesang und in der Erscheinung. An Süsse und Wohllaut hat auch die Stimme heut noch nichts eingebüsst und ihre kunstvolle Art zu singen hat sich womöglich noch gesteigert. So boten uns ihre heutigen Sololeistungen wieder einen Kunstgenuss ohne Gleichen, freundliche Erinnerungen an alte Tage wachrufend. Die Terzette und Quartette mit und ohne Begleitung, wurden nicht alle in gleicher Vollendung vorgetragen. Am besten gelangen die Lieder im Volkstone wie Grieg's „Klein Hakon" und Raff's „Keine Sorg um den Weg", weniger diejenigen, in welchen sich grössere Tiefe der Empfindung, mehr dramatisches Leben ausspricht. Kompositionen, wie Rheinbergers Hymne und Schumanns Wassermann z. B. erfordern zu ihrer vollen Wirkung grössere Chormassen und schärfere Accente, als sie 4 weibliche Stimmen hervorbringen können. In Bezug auf die Wahl der Lieder waren das schwedische und auch das österreichische Damen-Quartett viel glücklicher. Nicht nur in der grösseren Gleichartigkeit der Stimmen auch in der richtigen Erkenntniss des für den Vortrag von 4 Einzelstimmen Wirksamen zeigten sie sich dem neuen Quartett überlegen. Ausser Frau Regan sang auch Frl. Lankow mit ihrer klaren und schönen Stimme einige sehr beifällig aufgenommene Lieder. Emil Breslaur.

Freitag, den 10. Februar in der Sing-Akademie Konzert der Pianistin **Marie Benois** unter Mitwirkung der Sängerin Fräulein Alexandrine **von Brunn** und des Violin-Virtuosen Herrn **Stanislaus Barcewicz**.

Die Konzertgeberin bewährte sich in der Ausführung des Es-dur-Konzertes für Piano und Orchester von Saint-Saëns, verschiedener kleiner Fantasiestücke von Schumann und des Cis-moll-Nocturne und Scherzo von Chopin als sehr tüchtige Pianistin. Sie besitzt eine sorgfältig gebildete Technik, schönen, klangvollen Anschlag, an welchem wir nur nach Seite des Piano-Spiels hin eine Lücke empfinden. Sie verwendet dabei ausschliesslich das zweite Pedal, ein Fehler, der heut zu Tage sehr häufig vorkommt und aus der gänzlichen Verkennung dieses Effektmittels entspringt. Denn ein schöner, wohlthuender Gegensatz zum forte und fortissimo liegt allein im piano und pianissimo aus den Fingern; das 2. Pedal ist nur für ganz besonders charakteristische Stellen, und wirkt, fortwährend gebraucht, ermüdend. Frl. Benois trägt musikalisch verständnissvoll vor, auch Aeusserungen leidenschaftlicher Erregung lässt ihr Spiel nicht vermissen. Im Besitze eines aussergewöhnlichen Gedächtnisses (nur wenige vermögen ein Klavierkonzert ohne Noten zu spielen) stellt sie sich somit als eine sehr beachtungswerthe Erscheinung unter den heutigen Pianistinnen dar. Von Fräulein Alexandrine von Brunn, der Sängerin des Abends, lässt sich dies nicht sagen. Dazu ist ihre Stimme zu dünn und farblos, ihr Vortrag zu uninteressant. Vielleicht beeinträchtigte auch Befangenheit den Eindruck ihrer Leistungen. Anerkennen wollen wir gern, dass sie rein singt. Herr St. Barcewicz dagegen ist ein vorzüglicher Geiger. Grosser Ton, ausgezeichnete Technik, leidenschaftlicher und doch künstlerisch maassvoller Vortrag kennzeichnen sein Spiel. Dem Ausdruck weicher, lyrischer Empfindung mochte noch eine Steigerung zu wünschen sein. A. Werkenthin.

Berichtigung. Der unter Leitung des Herr Musikdirektors Alexis Holländer stehende Cäcilien-Verein verfolgt den Zweck, hier unbekannte oder selten gehörte werthvolle Chorwerke älterer wie neuerer Meister zur Aufführung zu bringen, und beschränkt sich nicht auf „Vorführung kürzerer Chöre mit Orchesterbegleitung unserer Heroen", wie auf S. 29 d. Bl. irrthümlich angeführt wurde.

Von hier und ausserhalb.

— Die Komponisten Georg Vierling und Heinrich Hoffmann sind von der hiesigen Akademie der Künste zu Mitgliedern derselben gewählt worden.

— Die Pianistin Frau Popper Menter, welche Audienz beim Könige von Dänemark in Kopenhagen hatte, erhielt von demselben die goldene Belohnungs-Medaille am Danebrogs-Bande zu tragen.

— Der Königl. Konzertmeister Herr Hubert Riess, einer unserer gediegensten und liebenswürdigsten Musiker, wurde durch Verleihung des Professor-Titels ausgezeichnet. H. R. ist der jüngere, 1802 geborene, Bruder von Ferdinand R., dem Schüler Beethovens.

— Der sehr strebsamen und neuerdings in Porto Allegre mit dem ersten Preise der goldenen Medaille

prämiirten Pianofortefabrik von Römbildt in Weimar, deren Spezialität Exportpianinos sind, wurde wiederum ein treffliches Zeugniss für deren Güte ausgestellt durch einen aus San Juan in der Argentinischen Republik datirten Brief, in welchem der dortige Vize-Konsul des deutschen Reiches u. A. schreibt: „Die drei Export-Piano's, die ich aus Ihrer Fabrik empfangen habe, sind hier im besten Zustande angekommen und haben allen Erwartungen vollständig entsprochen. Es war nicht einmal nöthig, dieselben hier stimmen zu lassen, was wohl zu beachten ist, da dieselben eine dreimonatliche Seereise durch verschiedene Breitengrade und dann eine dreiwöchentliche Landreise bei grösster Hitze auf Lastwagen und schlechten Wegen bis an den Fuss der Kordilleren durchzumachen hatten."

— Der Verein der Berliner Musiker hat in seiner letzten Generalversammlung den Beschluss gefasst, für seine Vereinszwecke ein Haus zu kaufen. Dasselbe soll Räumlichkeiten für die Musikerbörse, für die Zeitungsredaktion (Neue Musikerzeitung) für das Engagementsbureau und ausserdem einen Saal für gemüthliche gesellige Zusammenkünfte enthalten.

— Ein unternehmender Klavierlehrer in Philadelphia hat die Entdeckung gemacht, dass die grössere Schwierigkeit, welche es im Vergleich zu den übrigen Fingern bereitet, den dritten Finger über die Tasten zu erheben, ihren Grund in einer gewissen Sehne habe, die bei dem fraglichen Bewegungsprozess von massgebender Wichtigkeit sei und die den andern Fingern fehle. Er ist durch die anlässlich dieser Entdeckung von ihm angestellten anatomischen Studien über die menschliche Hand zu der Ueberzeugung gekommen, dass eine Durchschneidung dieser Sehne die betreffenden Schwierigkeiten ein für alle Mal beseitigen würde, und hat jetzt einen Lieblingsschüler, dem er gerne als Erstem den Vortheil dieser Epoche machenden Neuerung zukommen lassen will, dazu veranlasst, sich der dazu nothwendigen Operation zu unterwerfen. Dieselbe soll demnächst stattfinden und, wenn man den Versicherungen des enthusiastischen Klavierlehrers glauben darf, mit einem Schnitt, eine ganz neue Aera in der Technik des Pianospiels eröffnen.

— Die hiesige Flügel- und Pianino-Fabrik von L. Neufeld, welche in den letzten Jahren einen hohen Aufschwung gewonnen und deren Fabrikate hier und ausserhalb ihres edlen Tones und ihrer leichten Spielbarkeit wegen sehr geschätzt werden, hat für ihre Instrumente auf der Ausstellung in Porto Allegre den ersten Preis erhalten. Diese Auszeichnung ist in dem Zeitraum von 2 Jahren die siebente, welche der genannten Fabrik zu Theil wurde.

— Behufs Veranstaltung einer internationalen Ausstellung von Musikinstrumenten etc. in Berlin pro 1883 hat sich ein aus den ersten Firmen Deutschlands und des Auslandes bestehendes provisorisches Komité gebildet, dessen Ausschuss hier in Berlin unter provisorischer Leitung des Fabrikanten Herrn Ad. Lexow tagt. Nach dem aufgestellten Plane sollen zur Ausstellung gelangen in Klasse I. Orgeln und Orgeltheile etc.; Klasse II. Klaviere (Flügel, Pianinos, Pianetts, Tafelklaviere etc.) und Theile: Klasse III. Harmoniums; Klasse IV. Streich-Instrumente; Klasse V. diverse Saiten-Instrumente (Guitarren, Harfen, Cithern etc.); Klasse VI. Blech-Blas-Instrumente; Klasse VII. Holz - Blaseinstrumente; Klasse VIII Schlaginstrumente (Trommeln, Pauken, Tschinellen, Gongs etc.); Klasse IX. Glocken und Vorrichtungen zum Aufhängen derselben; Klasse X Diverse Musik-Instrumente und Musik-Spielwaaren (Aeolsharfen, Mund- und Ziehharmonikas etc.); Klasse XI. Mechanische Musikwerke (Orchestrions, Drehpianinos, Drehorgeln, Spieluhren, Spieldosen etc.); Klasse XII. Orchester-, Musikkapellen- und Musiker-Utensilien (wohin auch Bänke, Sessel, Notenspinde, Galanterie-Buchbinderwaaren, Mappen etc. gehören). Klasse XIII. Materialien und Fournituren zum Instrumentenbau (Hölzer, Leder, Leim, Filze, Tuche, Celluloid, Polituren, Lacke, Draht, Drahtsaiten, Metalle, Bleche, Präge- und Gusswaaren, Beschläge, Leuchter, Schilder etc.); Klasse XIV. Werkzeug- und Hilfsmaschinen; Klasse XV. Apparate und Modelle; Klasse XVI. Kuriositäten, Antiquitäten und Diverses; Klasse XVII. Musiklehrmittel; Klasse XVIII. (bildet zugleich das Lesezimmer) Büsten, Bilder, Zeitungen, Pläne, Musikalien, Zeichnungen etc. — Nach den eingegangenen Anmeldungen und der Theilnahme, welche dem Unternehmen schon in dessen ersten Stadien entgegengebracht wird, erscheint ein Erfolg desselben gesichert. Das Sekretariat der Ausstellung befindet sich Skalitzerstrasse 54 c unter Leitung des Dr. Reiter, Herausgebers der „Piano- und Orgelbau-Zeitung."

Magdeburg. W. Freudenberg's Oper „Cleopatra" ist höchst erfolgreich in Szene gegangen. Nach der „Magdb. Ztg." ist sie „im Styl der modernen Oper geschrieben mit Benutzung des Besten und Mustergiltigen der Vergangenheit und Neuzeit. Was der Komponist mit den allzu engen alten Rahmen der Arien, Kavatinen etc. preisgegeben hat, hat er in wohgelungener Weise bald durch Einheit des Rhythmus und der Tonart, bald durch Verwendung der Formen des strengeren Satzes wieder hergestellt, ohne dadurch den dramatischen Fortgang zu schädigen, denn grade auf Darstellung des Dramatischen, des Wechsels und Kontrastes der Empfindungen hat es Freudenberg ganz eigentlich abgesehn, und wie ihm dies gelungen, fordert unsere ganze Achtung, ja Bewunderung heraus." —

Bücher und Musikalien.

Neue Pianoforte-Kompositionen.
Besprochen von A. Naubert.

Josef Rheinberger, Toccata in C-moll, Op. 115 (Leipzig, Forberg). Einer kurzen, langsamen Einleitung folgt im Allegro con fuoco die eigentliche Toccata. Ein Thema von 6 Takten in lauter Sechszehnteln von

rollendem, stürmischem Charakter, baut sich drei mal nach einander, jedesmal in der Tonica, auf demselben ist dann in der Durparallele ein melodisches zweites Thema von weicherem Charakter beigegeben. In C-dur schliesst der brillante Satz, der einen sehr guten Spieler zur guten Darstellung verlangt, der aber sicher seine Wirkung nicht verfehlt. Gleichzeitig liegen desselben Komponisten Pianoforte-Studien für die linke Hand allein, Op. 113. (München bei Jos. Aibl) zur Besprechung vor. Diese Literatur ist nicht reichlich vertreten, obschon die Neigung, für eine Hand zu schreiben, nicht neu ist. Durch die öffentliche Vorführung dieses Opus Rheinbergers durch H. von Bülow hat dasselbe eine gewisse Sanktionirung erfahren, wem aber diese Kompositionsform doch noch in die Reihe der gymnastischen Kunststückchen zu gehören scheint, dem steht es frei, diese einhändigen Klavierstücke „auch für zwei Hände" zu spielen, der Komponist hat das auf dem Titel ganz ausdrücklich gestattet. Ein Capriccio in F-moll mit sehr hübschem Alternativo in F-dur steht am Anfange des Heftes, ein Menuett in Des-dur ist die zweite Pièce und eine Fughetta in F-dur bildet den Schluss. Diese letzte Nummer ist offenbar die schwerste. Vorzüglicher Pedalgebrauch ist zum Vortrag dieser Stücke unerlässliches Erforderniss. Es ist nicht zu verkennen, dass durch dieses Werk die Spezialliteratur nicht bloss allein, sondern überhaupt die musikalische Literatur eine angenehme Bereicherung erfahren hat.

Weit weniger kann ich das von einer Ballade Pianoforte-Studie für die linke Hand allein (oder auch für zwei Hände) von **C. D. Graue**, Op. 24. (Bremen, Haake) sagen. Der musikalische Gehalt ist unbedeutend, das Beiwerk in fast überreichlichem Maasse vorhanden. Die Arbeit wird jedenfalls nicht die Mühe lohnen, selbst dann nicht, wenn man sich durch die gegebene Erlaubniss, zwei Hände benutzen zu dürfen, dieselbe erleichterte.

Henri Gobbi, Op. 27. Ein Albumblatt für Piano. (Pest, Pirnitzer). Ein sehr wohlklingendes, angenehmes Klavierstück, von neudeutschem Geiste in Bezug auf Melodie- und Harmonieführung durchweht. Es ist nicht schwer und lohnt dem Spieler die darauf zu verwendende geringe Mühe reichlich.

Louis Brassin bietet uns ein Werk von gleichem Titel (Leipzig, Forberg). Schöne Melodieführung und originelle Phrasirung, effektvolle Steigerung, geschmackvolle Harmonie und feiner, klangvoller Klaviersatz zeichnen das Gedenkblatt aus. Es wird gern gespielt werden.

Derselbe Komponist widmet der geschätzten Klavierspielerin Anette Essipoff Menuett, Gavotte et Gigue, 3 Hefte (bei Forberg, Leipzig, erschienen). Menuett und Gigue sind besonders kontrapunktisch gearbeitet, mit Absicht ist an alle drei Kompositionen etwas „Edelrost" gethan, um sie einigermassen antik zu machen, ein Vorhaben, das ich durchaus nicht als so unumgänglich nothwendig ansehe. Warum soll der heut lebende Komponist nicht eine alte Form benutzen können für seine modernen Ideen? Wenn beide sich nicht decken wollten, würde sein eigner guter Geschmack ihn davon abhalten, in dieser Form zu schreiben. Nie aber wird es uns gelingen, diese alten Formen in der Weise der Alten auszufüllen, dergleichen Thun wird immer den Nachtheil als auf unsrer Seite liegend zeigen. Es sind solche Erscheinungen wie Willibald Alexis, der Walter Scott so genau nachdichtete, dass man seine Werke allgemein für echte Scott's hielt, auf dem Gebiete der Literatur so selten, wie auf dem der Musik. Von den drei vorliegenden Werken, die durchweg nicht uninteressant zum Durchspielen sind, gefällt mir am Besten die Gavotte und dort wieder der Mittelsatz, und der erste Satz des Menuett.

Louis Maas, Op. 10 Tarantelle (Leipzig, Forberg.) Wenn sich auch Streben nach Gutem und Eigenartigem in dem Werke zeigt, so kann ich mich demselben doch nicht mit besonderem Gefallen zuwenden, es fehlt noch zu sehr Klärung und Wohlklang.

Aus Theodor Schemmel's Verlag (jetzt wohl Barth?) liegen vor Erste und zweite grosse Polonaise Op. 5 und 18 von **Ferdinand Hummel.** Respektable Kompositionen! Formvoll, nur an einigen Stellen von etwas übertriebener Länge, glatt und gut spielbar, klangvoll, melodiös und Theilnahme erweckend. Hummel's Talent ist nicht von grosser Eigenart, aber in diesen Werken tritt eine wohlthuende Eleganz zu Tage, die sich nicht nur in der Wahl der Themen sondern auch in der Arbeit und im Klaviersatze zeigt. Die erste Polonaise Op. 5 macht einen frischeren und besseren Eindruck auf mich als die zweite, Op. 18. Sie ist knapper und gedrungener gehalten als die letztere, in der die oben gerügten Längen sich befinden. Die Einleitung zu Op. 18 ist, so hübsch sie auch gedacht, doch ein wenig süsslich und für das Werk zu lang. Als Anlass hat das Spianato von Chopin's Es-dur Polonaise theilweis gedient, das der Polonaise unmittelbar vorhergehende Tutti lässt fast den Anfang der Chopin'schen As-dur Polonaise erwarten, so dass das Hummel'sche Thema einigermassen überraschend kommt. Indessen rechne ich Alles das nicht zu und mache Spieler mit leichter Hand auf beide Werke aufmerksam.

Mit grosser Freude habe ich das Op. 145 von **Steffen Heller,** Ein Heft Walzer (Breitkopf & Härtel) gelesen und gespielt und empfehle allen Freunden der Muse dieses Komponisten dieses so überaus reizvolle Werkchen. Es scheint, als ob der Spender dieser Walzer neben seinen vorzüglichen Eigenschaften in Bezug auf Feinheit der Harmonie und des Satzes an Freundlichkeit und Gemüthstiefe gegen früher noch bedeutend gewonnen habe. Er reicht uns mit freundlicher Hand aus der Fremde einen duftigen Strauss echt deutscher Blüthen herüber. Nehmen wir sie dankbar an!

Anregung und Unterhaltung.

Eine Kritik, welche nur die schwachen Seiten an Kunstwerken hervorhöbe, würde eine sehr zu kritisirende sein; sie muss ihre Schönheiten aufsuchen. Nicht Fehlerlosigkeit macht den Werth eines Stückes aus, aber Schönheitslosigkeit ist sein Verdammungsurtheil. F. Liszt.

* * *

Das Wissen ist es, welches die heilige Flamme für die Kunst in deren Jüngern zu nähren und zu läutern bestimmt ist. R. Wagner.

Schatz und Schlüssel.

Zum Schatz der Schlüssel ist die Theorie, —
Nicht selbst der Schatz! — das wollet wohl erwägen!
Fleiss hilft euch wohl zum Schlüssel, aber nie
Zum Schatz: — den müsst ihr schon im Busen hegen!
C. Kossmaly.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 5. **Berlin, 1. März 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Das Klavier der Königin Marie Antoinette.

Von **Ernst Pasqué.***)

I.

Es war an einem schönen Herbsttage des Jahres 1768, als ein junger Bursche von etwa sechzehn Jahren, ein leichtes Bündel auf dem Rücken und einen derben Knotenstock in der Hand, auf der grossen Heerstrasse, welche von Osten, vom Rhein und dem Elsass her nach Paris führte, rüstig letzterer Stadt, dem Ziel seiner Reise, zuschritt. Er hatte in der That den ganzen langen Weg von Strassburg bis hierher zu Fuss zurückgelegt, und dazu zwei volle Wochen gebraucht. Seine lange und mühsame, doch stellenweise auch recht lustige Wanderschaft war bald zu Ende, denn er hatte just den grossen und recht berüchtigten Wald von Bondy ungefährdet durchschritten, und noch wenige Stunden des Wanderns werden ihn nach Paris, den Ort seiner Wünsche und seines Sehnens, bringen. Sein frisches volles Gesicht ist von dem andauernden Marsch des Tages, doch auch von der Hoffnung, bald am Ziel zu sein, lebhaft geröthet; sein Auge blickt in die Richtung hin, wo Paris liegen muss, und seinen Stock schwingend schreitet er rüstig auf das nahe Dörfchen Bondy zu, um einen Bissen zu geniessen, durch einen kühlen Trunk Wasser sich zu erfrischen und dann sich nach dem Wege zu erkundigen. Denn er will vor allen Dingen in die Vorstadt St. Antoine und deshalb keinen Umweg machen, sondern geraden Weges auf sein Ziel losschreiten. Ach, der arme Junge hätte gern etwas Besseres genossen als einen magern Bissen, doch seine kleine Baarschaft war nun zu Ende gegangen und reichte wohl kaum noch zu einer solchen letzten, mehr als einfachen Mahlzeit.

Nachdem der junge Reisende sich in dieser Weise in dem Wirthshause des Orts gestärkt, auch die nöthigen Weisungen über seinen nunmehrigen Weg empfangen, bog er hinter Bondy von der grossen Heerstrasse links ab und befand sich bald wieder in einem Wäldchen, durch dessen Baumkronen die goldene Sonne funkelte. Es dünkte dem Burschen so herrlich, dass es ihm plötzlich warm ums Herz wurde und er lustig zu singen begann. Doch es war kein französisches Lied, sondern ein echt deutsches, nur der Accent verrieth den Elsässer und Deutsch-Franzosen. Bald nahm das freie Land ihn wieder auf und plötzlich befand der Wanderer sich auf einer Höhe, die unerwartet ihm einen so herrlichen Ausblick bot, dass er nicht allein sprachlos vor freudigem Staunen seinen Schritt hemmte, sondern sich auf den Rasen warf, um sich an dem wunderbar schönen und grossartigen Bilde so lange als nur möglich zu erfreuen. In der Ferne, zu seinen Füssen dehnte sich Paris mit seinen Häusermassen, Kirchen und Palästen in unermesslicher Weite vor ihm aus, ringsum von grünen Höhen und Waldflecken begrenzt, deren Umrisse sich scharf von den hellen blauen Horizont abhoben. Dicht vor ihm aber lag ein Dörfchen, mit einem schlossartigen Gebäude und hübschen bürgerlichen Häusern inmitten grünender Gärten, die sich fast bis an das Wäldchen, die kleine Anhöhe hinanzogen. Es war Romainville, wie man ihm in Bondy

*) Mit gütiger Bewilligung des Herrn Verfassers und Verlegers dem in No. 23 dieser Zeitschrift warm empfohlenen Werke: Aus der Welt der Töne, von Ernst Pasqué, Verlag von Otto Spamer, entnommen.

den Ort genannt hatte, und dort hinunter zog sich sein Weg der Vorstadt St. Antoine zu. Doch der entzückte junge Mann machte keine Miene weiterzuschreiten; auf dem Boden hingestreckt, versenkte der Blick sich in das lachende Bild zu seinen Füssen, und sein Denken schweifte dabei immer weiter in die Zukunft hinein, bis es, gleichsam einen Kreislauf beschreibend, wieder zur Vergangenheit, zu seinem früheren Leben zurückkehrte.

Sebastian Erard, so nannte sich der Bursche, war eine Waise und vollständig mittellos. Vor 16 Jahren in Strassburg geboren, hatte er sich schon als Knabe durch seine Lernbegierde und seine Geschicklichkeit in mechanischen Arbeiten ausgezeichnet. Doch seine Eltern vermochten für eine weitere gründliche Ausbildung nichts zu thun. In den Werkstätten des berühmten Orgel- und Klavierbauers Silbermann hantirte der Knabe und lernte dabei spielend die Kunst des alten Meisters. Als er sechzehn Jahre alt geworden und sein Vater gestorben war, da drängte es ihn hinaus in die Welt, seine Kenntnisse zu erweitern und das Glück aufzufinden, das seinem feurigen, rastlos arbeitenden Geiste Tag und Nacht vorschwebte. Das Wenige, was er hatte, raffte er in einem Bündel zusammen, nahm den Stock des verstorbenen Vaters zur Hand; nach einem letzten kurzen und schweren Abschied von den Gräbern seiner Lieben riss er sich von der Heimat los und zog nach der Weltstadt, um hier bei einem Instrumentenmacher oder Mechaniker Arbeit und Verdienst zu finden. Am Ziel seiner Reise war er nun angelangt. Wird ihm werden, was er hofft und ersehnt? In dieser Frage gipfelte endlich alles Denken des Einsamen.

„Ich hoffe auf Gott und die edle Frau Musika!" sagte er zuversichtlich zu sich selbst. „Sie werden den armen Sebastian auf seinem Lebenswege nicht im Stiche lassen."

Da schlug plötzlich ein bekannter Ton an das Ohr des Träumers. Es war ein Spinett, das von einer nicht ungeübten Hand gespielt wurde; dort aus dem hübschen weissen Hause in dem grossen Garten klang es hervor. Es waren Melodien, die Erard noch nicht gehört hatte; einschmeichelnd zogen sie in sein junges Herz. Wie von einem Zauber erfasst, richtete er sich auf und trat langsam auf das Haus zu.

Ehe er sich's versehen, stand er in dem Garten vor dem offenen Fenster und starrte in die Stube, in der ein junges Mädchen, wol noch etwas jünger als er selbst, vor einem reich ausgestatteten Instrument sass und spielte. Noch war er nicht zu sich gekommen, da hörte er eine Stimme, die ihm lachend zurief:

„Na, der Bursche steht ja da und lauscht, als ob er behext wäre von den Melodien unseres Monsigny, oder dem Spiele meiner Klotilde. — Oder seid Ihr etwa selbst ein angehender Musikant und Klavierspieler?"

Als Erard sich erschrocken und tief erröthend umwandte, erblickte er neben sich einen kleinen älteren und dicken Herrn in behäbiger Bürgertracht, der ihn jedoch mit einem so freundlichen Gesichte anschaute, dass der junge Bursche wieder neuen Muth gewann, sogar nicht mehr verlegen wurde, als anstatt des bisherigen Spiels das helle Lachen einer jugendlichen Mädchenstimme aus dem Fenster zu ihm herüberschallte.

„Ich traktire allerdings das Klavier ein wenig," erwiederte er frischweg, „doch kenne ich es noch weit besser als ich es spiele, denn ich bin kein Musikant, sondern ein angehender Klavierbauer."

War es die Anwort selbst, oder die bestimmte, zuversichtliche Weise in der sie erfolgt — der Herr des Hauses machte plötzlich ein ernstes Gesicht und rief nun seinerseits nicht wenig erstaunt:

„Das nenne ich einen merkwürdigen Zufall! dann wärt Ihr ja erst recht vor die richtige Schmiede gekommen. Doch wie heisst Ihr, wo kommt Ihr her und wo wollt Ihr hin? Bei wem habt Ihr denn die schöne und gar schwere Kunst des Klavierbauens gelernt?"

„Ich heisse Sebastian Erard," entgegnete der Bursche treuherzig, „bin in Strassburg daheim, wo ich vor kurzer Zeit meinen armen guten Vater verlor, und will nach Paris, dort Arbeit suchen und neue, ganz neue Klaviere bauen. Denn ich glaube meine Kunst zu verstehen, habe ich sie doch von dem berühmten Meister Silbermann gelernt."

Jetzt liess der Andere ein „Ah!" hören, so verwunderungsvoll und freudig, dass Erard überrascht aufschauen musste. Dann rief der Dicke mit stolzer Selbstzufriedenheit:

„Und ich bin Levoir, der Instrumentenmacher der Herzogin von Villeroi und anderen hohen Personen, und wenn noch nicht der allerhöchsten, so hat dies nur der Neid verschuldet. Ist nun Alles wahr, was Ihr mir da gesagt, so sollt Ihr jetzt schon Arbeit in Paris gefunden haben, trotzdem wir uns nur in Romainville befinden. Herein ins Haus zu mir und meiner Klotilde, damit wir Euch examiniren!"

Wenige Augenblicke später sass Erard vor dem schönen Spinett mit den scharfen Tönen, spielte und erklärte dann dem Herrn des Hauses, dem wohlbekannten Klavierbauer Levoir, die Mechanik der Silbermann'schen Klaviere und Pianofortes, auch was er selbst sich ausgedacht, um das Instrument und seine Töne zu verbessern.

Mit stiller Bewunderung hörte Levoir dem jungen Burschen zu, dann drückte er ihm die Hand in einer Weise, die da sagen wollte: „Du bleibst bei mir."

„Bei Dir und Deinem Töchterchen," antwortete der Blick des glücklichen Erard.

So kam es auch. Erard brauchte nicht weiter zu gehen, nicht einmal mehr zu Fuss nach Paris zu wandern. Am Abend des Tages verliess er mit Herrn Levoir und dessen Familie in einem Wagen das Landhaus des reichen Instrumentenmachers und zog mit ihnen in Paris in ihre dortige Wohnung ein, die sammt den Werkstätten in der Strasse Cerisier, fast gegenüber dem Hotel der Herzogin von Villeroi und nicht weit von der Bastille lag.

(Fortsetzung folgt.)

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

Von **Alfred Kalischer.**

(Schluss.)

f) Der doppelt-verminderte Septimenakkord (etwa h-des-f-as) kommt in den 5 alterirten Scalen drei Mal zum Vorschein, darunter zwei Mal in identischer Form. Er hat seinen Sitz auf der II. Stufe der II. alterirten Scala, z. B. zu C: dis-f-a-c, ferner auf der VII. Stufe der III. und V. alterirten Scala (zu C beide Male derselbe Akkord h-des-f-as). Es ist kurz vorher erläutert worden, weshalb auch dieser Septimenakkord nicht gut als wesentlicher, selbständiger Septimenakkord zu behandeln ist, vielmehr passend nur als alterirter Nonenakkord mit fehlendem Grundtone. In diesem Falle ist es der kleine Dominantnonenakkord mit erniedrigter Quinte, z. B. g-h-des-f-as aus g-h-d-f-as. Darnach ist seine Fortschreitung sehr einfach gegeben. Er kann in einen Dur- oder Moll-Dreiklang aufgelöst werden, der eine kleine Sekunde höher steht als der Grundton des gegebenen Septimenakkordes. Also z. B. h-des-f-as nach c-e-g oder c-es-g, oder dis-f-a-c nach e-gis-h oder e-g-h. Dazu folgendes Modulationsbeispiel:

C: III. alterirte Scala.



C: V. alterirte Scala.



Ein bestimmter doppelt-verminderter Septimenakkord gehört ebenfalls zwei Grundtönen an, die um eine grosse Terz von einander entfernt sind. So gehört z. B. h-des-f-as zum Tone C (III. und V. alterirte Scala auf der VII. Stufe) und zum Tone As (II. alterirte Scala auf der II. Stufe). Oder der gleichartige Septimenakkord dis-f-a-c gehört zum Tone C (II. alterirte Scala auf der II. Stufe) und zum Tone E (III. und V. alterirte Scala auf der VII. Stufe).

g) Der vollkommen verminderte Septimenakkord (etwa dis-f-as-c) tritt nur einmal in den 5 alterirten Scalen auf, nämlich auf der II. Stufe der IV. alterirten Scala. Auch dieser Septimenakkord ist passend nur als unvollständiger alterirter Nonenakkord mit fehlendem Grundtone zu verwenden. Er wird nur nach Moll aufgelöst, nämlich in den Molldreiklang der kleinen Sekunde seines Basstons; z. B. dis-f-as-c (unvollständiger Nonenakkord h-dis-f-as-c) nach e-g-h. Hierzu dieses Modulationsbeispiel:

Zu C: IV. alterirte Scala.



Damit könnte das Kapitel von den alterirten Septimenakkorden als beendet angesehen werden. — Weil aber die Septimenakkorde die wichtigste und zugleich am schwierigsten zu beherrschende Akkordgruppe der gesammten Akkordlehre bilden, wird hiermit als Generalübersicht über alle alterirten Septimenakkorde ein Beispiel entworfen, worin alle 7 Septimenakkorde auf einem und demselben Tone nebst all ihren regelmässigen Auflösungen zur Darstellung kommen.

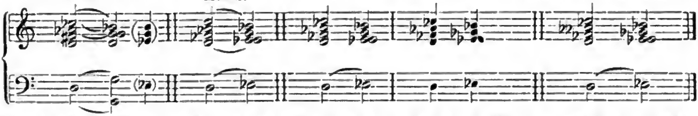
Alterirte Septimenakkorde.

I. Art: Klein-vermind. S. II. Art: Ueberm. Moll-S. III. Art: Gross-vermind. Moll-S.



Zu B: I. alter. Scala, III. Stufe. Zu B: III. alter. Scala, III. Stufe. Zu G: II. alt. Sc., V. St. Zu G: IV. alt. Sc., V. St. Zu H: V. alt. Sc., III. St. Zu G: I. u. III. alter. Scala, V. Stufe. Zu G: V. alt. Sc., V. Stufe. Zu Es: II. alt. Sc. VII. Stufe. Zu Es: II. alt. Sc., VII. Stufe.

IV. Art: Gross-verm. S. V. Art: Dopp. verm. Moll-S. VI. Art: Dopp. vermind. S. VII. Art: Vollk. verm. Septacc.



Geh. zu Es: IV. alter. Sc. VII. Stufe. zu Es: I. alter. Sc. VII. Stufe. zu Es: III. alt. Sc. VII. Stufe. z. Es: V. alt. Sc., VII. St. zu Ces: II. alt. Sc, II. St. zu Ces: IV. alter. Scala, II. Stufe.

3) Behandlung der alterirten Nonenakkorde.

Ueber die Behandlung der alterirten Nonenakkorde sind nicht viele Worte zu verlieren. Die alterirten Nonenakkorde werden genau so behandelt wie die leitereigenen Dominant-Nonenakkorde. Sie finden ihre **Auflösung in den tonischen Dur- resp. Moll-Dreiklang.** Folgendes Schema spricht für sich.

Zu C: I. alterirte Scala. II. alterirte Scala. III. alterirte Scal a. IV. alterirte Scala. V. alterirte Scala.



Hieraus ist zu folgern, dass alle vier alterirten Dominantnonenakkorde in den tonischen Durdreiklang aufgelöst werden; nur der kleine Dominant-Nonenakkord mit erniedrigter Quinte (z. B. g-h-des-f-as) kann sowohl in den tonischen Dur- als auch in den tonischen Molldreiklang aufgelöst werden.

Anhang.

Die alterirten Nonenakkorde geben noch zu weiteren hochinteressanten Ergebnissen Veranlassung. — Die Bruchstücke der vier alterirten Dominantnonenakkorde lassen nämlich alle Arten der alterirten Quintenakkorde und fast alle alterirten Septimenakkorde erkennen, unter letzteren gerade diejenigen, welche am prägnantesten als alterirte Septimenakkorde zu verwenden sind. Folgendes Bild diene zur deutlichen Veranschaulichung des Gesagten:

Alterirte Nonenakkorde:

I. g — h — des — f — a

II. g — h — dis — f — a

III. g — h — des — f — as

IV. g — h — dis — f — as

Fragmente derselben:

	Quintenakkorde.	Septimenakkorde.
I.	g—h—des h—des—f des—f—a	g—h—des—f h—des—f—a
II.	g—h—dis h—dis—f dis—f—a	g—h—dis—f h—dis—f—a
III.	g—h—des h—des—f des—f—as	g—h—des—f h—des—f—as
IV.	g—h—dis h—dis—f dis—f—as	g—h—dis—f h—dis—f—as

Aus dieser Tabelle wird zunächst ersichtlich, dass in diesem Ton-Conglomerat unsere

drei alterirten Quintenakkorde alle enthalten sind; ferner, dass von den alterirten Septimenakkorden die I. Art, der klein verminderte, und die VII. Art, der absolut verminderte S., fehlen. Und in Wahrheit sind diese beiden hierbei nicht vorhandenen alterirten Septimenakkorde auch just diejenigen, die am seltensten zu gebrauchen wären, die man also am leichtesten vermissen kann. Es bleiben demnach als die wichstigsten unter den wichtigen alterirten Septimenakkorden diese fünf zurück: 1) der übermässige Moll-Septimenakkord (z. B. g-h-d̄īs̄-f̄), 2) der grossverminderte Moll-S. (z. B. g-h-d̄ēs̄-f̄), 3) der gross-verminderte S. (z. B. h-d̄īs̄-f̄-ās̄) 4) der doppelt-verminderte Moll-S. (z. B. h-d̄ēs̄-f̄-ā) und 5) der doppelt-verminderte Septimenakkord (z. B. h-d̄ēs̄-f̄-ās̄).

Dann erscheinen aber auch als Fragmente der 4 alterirten Nonenakkorde noch Akkorde, die man ihrer Wesenheit nach bereits aus den leitereigenen Akkorden kennt. Es sind dies grosse und übermässige Dreiklänge; in unserm Beispiele des-f-a, g-h-dis, des-f-as. Diese Akkorde gewinnen in den alterirten Tonleitern einen ganz anderen Charakter, als in den echten, unverfärbten Dur- oder Molltonarten. Dies führt überhaupt zu einer III. Species von alterirten Akkorden, die keine wirklichen echten alterirten Akkorde sind, sondern leitereigene

Akkorde mit alterirtem Charakter.

Was sind also Akkorde mit alterirtem Charakter?

Akkorde mit alterirtem Charakter sind solche leitereigen vorkommende Akkorde, die auch durch Alteration der Sekunde (Wechseldominante) der üblichen Tonarten erzeugt werden können.

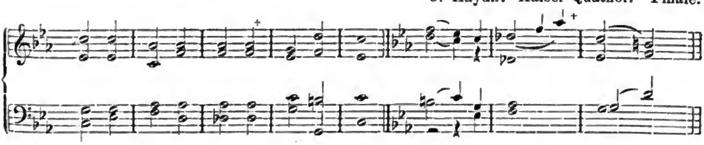
So kann, wie wir eben gesehen haben, der grosse und der übermässige Dreiklang einen alterirten Charakter annehmen. Auch manche leitereigene Septimenakkordarten können an diesem Processe theilnehmen, so der übermässig-grosse S. (zu C: des-f-a-c̄), oder der klein-grosse S. (zu C: e-g-h-d̄īs̄), oder endlich der grosse Septimenakkord (zu C: des-f-as-c̄).

Dass dieses in durchaus organischem Zusammenhang mit dem Entwickelungsgange der bisherigen Harmonielehre, wie der eigentlichen Musik steht, dürfte noch aus folgenden zwei Punkten klarer werden, die schliesslich hier zur Sprache kommen.

Bekanntlich zählen auch gegenwärtig noch die allermeisten Theoretiker den übermässigen Dreiklang zu den alterirten Akkorden. Wenn sie sich dabei auch in logischer Unklarheit befinden, so sind sie dabei trotz alledem von einem richtigen Gefühl instinctiv geleitet. Der Mangel an Wissenschaftlichkeit dabei lag in dem Umstande, dass noch nirgendwo von einem alterirten Akkordsystem die Rede war. Das hier vorgeführte System dürfte nunmehr den wissenschaftlichen Beweis geliefert haben, dass und warum der übermässige Dreiklang einen doppelten Charakter hat. Er ist erstens ein durchaus leitereigener Dreiklang, dann aber ein Akkord mit alterirtem Gepräge, sobald er durch Alteration der Sekunde rgend einer Tonart entsteht. So ist z. B. g-h-d̄īs̄ durchaus leitereigener Akkord in e-moll; tritt er aber in C-dur etwa nach g-h-d̄ auf, so gewinnt derselbe hier ohne weiteres ein alterirtes Wesen. — Ja, die hier vorgeführte Lehre kann nun das weitere überraschende Resultat ergeben, dass auch der grosse Quintenakkord einen Schein der Alteration annehmen, also *sub specie alterationis* einwirken kann. In C-dur und c-moll z. B. übt der Durdreiklang des-f-as diese ans Mysteriöse grenzende Wirkung aus.

Dieses Harmonie-Mysterium findet mit dem zweiten hierhergehörigen Punkte ebenfalls durch diese Lehre von den alterirten Akkorden seine Aufhellung. Bekanntlich gehört in den Dur- wie Molltonarten die Kadenzirung durch den grossen Dreiklang der kleinen Sekunde zu den frappantesten und räthselvollsten Schlusswendungen. (Also z. B. in C-dur von des-f-as nach g-c̄-ē, g-h-d̄-f̄ zurück nach C-dur; ähnlich in c-moll.) Das ist für den mit dieser Theorie Vertrauten nun weiter nichts, als eine Variante der mannigfachen Quartsextakkord-Kadenzen durch das Medium der Wechseldominante. Jetzt heisst die Regel einfach so: Springende Quartsextakkord-Kadenzen können ebensowohl durch die Wechseldominante selbst als auch durch die erniedrigte Wechseldominante vollzogen werden. Gilt in C die Kadenz d-f-a oder d-f-as nach g-c̄-ē, g-h-d̄-f̄ bis c-e-g, so gilt ebenso des-f-as oder des-f-a nach g-c̄-ē, g-h-d̄-f̄ und c-e-g, oder im c-moll, wie folgt:

J. Haydn: Kaiser-Quatnor. Finale.



So dürfte gerade eine geordnete Theorie der alterirten Akkorde für manche wohlgebräuchlichen, aber unerklärten Dinge unseres Musikschaffens den geeigneten Schlüssel darbieten. — Jedenfalls muss daraus für die gesammte Harmonielehre die eminente Wichtigkeit der Wechseldominante, der Sekunde der Tonart, aufs neue evident werden. Mit Hülfe der alterirten Akkorde eröffnen sich dem, der seine Lust und Freude an reicher organischer Modulation hat, ganz neue, ungeahnte Wege zu ebenso interessanten, als wohlklingenden Modulationsschritten, vornehmlich zu Schluss-Kadenzirungen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 26. Februar.

Sonnabend, den 11. Februar in der Sing-Akademie 3. Quartett-Abend im zweiten Cyklus von **Joachim, de Ahna, Wirth** und **Hausmann**. —

Mozart's Quartett D-moll No. 2 eröffnete, Beethoven's Quartett F-moll No. 11, Op. 95, beschloss den Abend. Beide Werke gaben wieder einmal Gelegenheit, die hohe Meisterschaft des Joachim'schen Quartett-Vereins zu bewundern, welche sich darin ausspricht, den verschiedenartigsten Inhalt der Kompositionen immer in ideal schöner Weise zum Ausdruck zu bringen. Es ist die vollendetste Technik, geläutert und beseelt durch den Kunst-Gedanken, welche hier Triumphe feiert; das Kunstwerk in seiner hehren Abstraktion tritt uns bei solcher Wiedergabe gegenüber, und wir verleben im Genusse desselben Stunden höchster Weihe, denen man zurufen möchte: „Verweilet doch, ihr seid so schön.“ Doch ach! „Wie der Klang verhallet in dem Ohr, verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung.“ Darum kann nicht oft und eindringlich genug durch Wort und Schrift gesagt werden, was wir an Joachim und seinen Genossen besitzen, was wir ihnen zu danken haben und wie wir sie bewundern. — Zu einem Sextett in G-dur (Op. 36) von Brahms, welches die zweite Nummer des Programms bildete, waren die Herren Jacobsen für die 2. Viola und Dechert für das 2. Violoncell als Partner hinzugezogen. Dass die Ausführung auch dieses schwierigen Werkes ganz vorzüglich war, dazu haben die beiden Genannten redlich beigetragen. Das Sextett erscheint uns als ein hochbedeutendes Werk, noch niemals hat uns eine Brahms'sche Komposition bei erstmaligem Hören so angesprochen. Es ist klar in der Form, vornehmlich der erste Satz Allegro non troppo ist ein wahres Meisterstück des Sonatensatzes, die Themen sind durchweg prägnant und wohl fassbar, und dabei zieht sich durch das Ganze ein Melodik voll hohen Adels und an vielen Stellen auch berückenden Wohlklanges. Als Schwerpunkt des Ganzen sehen wir den ersten und zweiten Satz (Scherzo) an, welchen letzteren man indess wohl eher Humoreske nennen sollte. Der dritte Satz (Poco Adagio-Piu aminato-Adagio), lässt uns eben wegen des ihn unterbrechenden rascheren Zeitmaasses nicht recht zur Erkenntniss und zum Empfinden des Adagios gelangen. In diesem, einem Fugato, zeigt sich Brahms auch als Meister des Kontrapunktes, doch wollte uns an dieser einzigen Stelle das Thema nicht ganz ebenbürtig den übrigen des Werkes erscheinen. Der vierte Satz Poco Allegro ist wie der erste ebenfalls in Sonatenform gehalten, doch nicht von so klarer und interessanter Architektonik, immer aber noch von so fesselndem Inhalte, um das ganze Werk zu einem höchst befriedigenden Abschlusse zu bringen. Dass das Publikum das Sextett nach den entzückenden Tönen eines Mozart mit rauschendem Beifalle aufnahm, möge als Beweis dienen, dass wir mit unserm Urtheil über dieses Werk nicht allein stehen.

A. Werkenthin.

Herr **Carl Heymann**, welcher jüngst in Paris und Wien grosse Triumphe gefeiert hat, gab auf seiner Durchreise nach Russland am 18. Februar im Saale der Sing-Akademie ohne jede anderweitige Mitwirkung ein sehr gut besuchtes Konzert. Unter der Legion der Klavierspieler von heut darf Herr Heymann ohne Zweifel einen hervorragenden Platz beanspruchen, obgleich ich hierin nicht so weit gehen kann wie manche auswärtigen Kritiker, welche geneigt scheinen, Herrn Heymann in eine Linie mit Liszt und Rubinstein stellen zu wollen. In der künstlerischen Individualität des Herrn Heymann überwiegt der Virtuos bis jetzt noch weitaus den Musiker, ebenso stehen wirkliche Grösse und Tiefe der Auffassung noch sehr zurück gegen das äusserliche Bestreben, die prickelndsten sinnlichen Klangreize auf dem Klavier auszumalen; hierin sind sowohl die Licht-, als auch die Schattenseiten des Heymann'schen Spiels zu suchen. Die Technik in allen ihren Disziplinen ist ganz eminent entwickelt, die im rapidesten Tempo pianissimo dahin perlenden Tonleitern und Arpeggien üben einen wahrhaft bestrickenden Reiz auf den Hörer aus. Eine der hervortretendsten Eigenschaften des Spielers ist die Fähigkeit, im Pianissemo die zauberhaftesten, elfenartigsten Klangeffekte auf dem Klavier hervorzubringen, wobei sich Herr Heymann allerdings stets der Verschiebung bedient. Dass er letztere aber auch bei Fortestellen anwendet, kann ich ebenso wenig schön als künstlerisch finden, wie die häufig auftretende Manier der vorklappenden Bässe oder der willkührlich gebrochenen Oktaven in der Melodie, welche namentlich in der dritten und vierten Variation von Schubert recht störend wirkte. Die delikatesten Leckerbissen spendete Herr Heymann in dem Allegro von Scarlatti (da Capo verlangt), in den Schubert'schen Variationen, Spinnerlied und Sommernachtstraum von Mendelssohn, Nocturne von Chopin und Elfenspiel eigener Komposition. Für die Wiedergabe der grossen Chopin'schen As dur Polonaise reichte die physische Kraft des Spielers nicht ganz aus, während der Vortrag

der Beethoven'schen D-moll Sonate wahrhafter Grösse und Erhabenheit des Stils ermangelte. Namentlich war das Adagio dieser Sonate im Ausdruck matt und in der Auffassung verfehlt. Das Publikum zeichnete jeden einzelnen Vortrag durch gleichmässigen enthusiastischen Beifall aus und ruhte am Schlusse des Konzerts nicht eher, als bis der Virtuos sich noch zu einer Zugabe, einer Liszt'schen Rhapsodie, entschloss. Richard Schmidt.

Der **Blaesing'sche** Gesangverein, um dessen stimmliche Ausbildung sich Frau Doris Blaesing grosse Verdienste erworben und der jetzt von Herrn Felix Blaesing geleitet wird, führte am 21. Febr. Erlkönigs Tochter von Gade mit Frl. Hildebrandt, Frl. Blaesing und Herrn Hildebrandt als Solisten auf. — Die Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“ durch die **Königliche Hochschule** war eine bis in die kleinsten Einzelnheiten wohlvorbereitete. Chor und Orchester leisteten Vollendetes. Die Peri sang unsere Hofopernsängerin Frl. Lilli Lehmann, die den romantischen Zauber dieser Partie ganz unvergleichlich zum Ausdruck brachte. — Eine äusserst anmuthige Suite für Violine und Klavier von Kiel, Op. 77, hörten wir in der dritten Trio-Soirée der Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann.** Die kunstvolle Gestaltung des Werkes beeinträchtigt nicht den natürlichen Gedankenfluss. Wir bewundern die mühelose Beherrschung der schwierigsten kontrapunktischen Kombinationen und erfreuen uns an dem musikalischen Gehalt des graziösen, melodisch packenden und harmonisch ungemein fein ausgearbeiteten und fesselnden Werkes. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Herzog von Koburg verlieh der Pianistin und Komponistin Gräfin Wurmbrand-Stuppach, Schwägerin Tausig's, die Medaille für Kunst und Wissenschaft — sowie dem Pianisten Louis Brassin in Petersburg das Ritterkreuz erster Klasse des Sachsen-Ernestinischen Hausordens. — Herr Hofkapellmeister Carl Schröder in Sondershausen erhielt vom Herzog in Altenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Hugo Olk, ein sehr junger, sehr talentvoller und vom hiesigen Veit'schen Konservatorium sehr sorgfältig gebildeter Geiger, hat vor Kurzem mit vielem Erfolge in Görlitz konzertirt.

— Kapellmeister Max Erdmanndörffer, der Gatte der Klaviervirtuosin, Pauline Fichtner, ist nach der glänzenden Anerkennung, die seine erste Direktionsprobe (Wald-Sinfonie von Raff) in Moskau fand, zum Dirigenten der russischen Konzert-Gesellschaft definitiv ernannt worden.

— Die am Sonntag am Hamburger Stadt-Theater stattgehabte erste Aufführung von Heinrich Hofman's neuer Oper „Wilhelm von Oranien“ hatte einen nur geringen Erfolg. Der der Aufführung beiwohnende Kritiker der „Dresdener Nachrichten“, Herr Ludwig Hartmann, telegraphirt seinem Blatte eine fröstelnde Aufnahme. Die Musik sei wohlklingend, aber ohne Innerlichkeit, ohne Feuer und Idealismus. Damit im Einklang steht das Referat des „Hamburger Fremdenblatt“ (Armbrust), welches dem Komponisten vorwirft, dass seine Muse den Charakter des schablonenhaft Nachempfundenen längst bewährter Erzeugnisse anderer Tondichter angenommen habe.

— In Neapel ist ein neues Blatt, welches monatlich zwei Mal erscheinen soll, unter dem Titel: l'Archivio Musicale gegründet worden. Dasselbe wird die Aesthetik, Akustik, Geschichte, Lehrkunst und Kritik der Musik so wie auch die Biographie, Harmonielehre, den Kontrapunkt, die Instrumentirung etc. behandeln und jede Nummer wird 32 Seiten Text enthalten. Nach der Liste der Mitarbeiter zu urtheilen, welche Namen von musikalischen Koryphäen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Englands enthält, verspricht die Zeitschrift von wissenschaftlichem Werthe zu werden.

— Der Bericht der Jury über das Resultat der Preis-Konkurrenz für die beste Original-Komposition zu dem im Mai d. J. in Cincinnati, Nordamerika, stattfindenden Musikfeste ist dem Komité unterbreitet worden. Neunzehn Kompositionen waren eingereicht. Die Jury, aus den Herren Carl Reinecke, Leipzig, Saint-Saëns, Paris, und Theodor Thomas, New-York, bestehend, hat den für Chor und Orchester gesetzten 46. Psalm von Thomas Gilchrist, einem Amerikaner, mit dem ersten Preise bedacht.

— Soeben erschienen die gesammelten musikalischen Kompositionen des Prinzen Albert, des verstorbenen Gemahls der Königin Viktoria, im Druck. Dieselben wurden auf Befehl der Königin von W. G. Cusins herausgegeben. Der hochbegabte, leider zu früh verstorbene Prinz war ein ganz tüchtiger Musiker, und die jetzt der Welt vorliegenden Kompositionen, zumeist deutsche Lieder für eine Singstimme, beweisen, dass der Gemahl der Königin neben seinen mit unermüdetem Eifer betriebenen politischen Studien und seinen zahlreichen anderen Beschäftigungen doch noch Zeit und Lust fand, auch der Musik sich zu widmen. Und zwar mit Eifer und Ernst, wie Alles, was er unternahm. Bisher hatte man nur aus Briefen Mendelssohn's gewusst, dass Prinz Albert vorzüglich die Orgel spielte, allein die jetzt veröffentlichten Lieder beweisen, dass er auch bedeutendes schöpferisches Talent als Komponist besass. Die Lieder, zumeist religiöse Themata behandelnd, sind sehr einfach, aber weihevoll gehalten, und werden sich gewiss rasch in vielen Kirchengemeinden einbürgern.

Brüssel. Reiche Gaben flossen in letzter Zeit dem Museum des königlichen Konservatoriums der Musik in Brüssel wieder zu und wurde demselben in erster Linie von seiner Majestät dem Könige von Belgien dedizirt; Ein Spielwerk, welches in acht Weisen der Hindus spielt, die von dem Rajah Sourindro Mohun Tagore, dem Präsident der Musik-

schule und Akademie der Musik zu Calcutta komponirt sind.

— In den Brüsseler Konzerten scheint jetzt das reichste musikalische Leben zu herrschen. So gelangte im letzten Koservatoriums-Konzert die für den Konzertsaal eingerichtete Oper „Armide“ von Gluck zur Aufführung und soll in dieser Gestalt einen mächtigen Eindruck gemacht haben.

Darmstadt. Am 11. Februar starb hier im Alter von 65 Jahren Gustav Schmidt, der wohlbekannte Komponist der Opern „Prinz Eugen,“ „La Créole,“ „Weibertreue,“ „Alibi“ und langjähriger Kapellmeister der Bühnen zu Frankfurt a. M., Leipzig und Darmstadt. Vergangenen Sonntag traf ihn ein Schlaganfall, dessen Folgen er erlag.

London. In Her Majesty's Theater wurde am 14. Februar Abend zum ersten Male in England die Oper „Tannhäuser“ in englischer Sprache von der Operngesellschaft Karl Rosa's aufgeführt. Das Haus war voll besetzt, die Ausstattung des Stückes eine sehr glänzende, das Publikum rief die Hauptdarsteller stürmisch nach jedem einzelnen Akte, nach Schluss der Vorstellung auch den Impresario Rosa.

Neubrandenburg. Am 19. a. c. veranstaltete Herr A. Naubert mit seinen Klavier- und Gesangschülern ein Konzert. Die Vorträge fanden vielen Beifall; ganz besonders gefielen A. Naubert's Duette: „Frühlingslied“ und die „Puppe.“ Um den Standpunkt der Klavierspieler- und Spielerinnen zu bezeichnen, erwähnen wir, dass, ausser anderen Sachen, gespielt wurden: Beethoven, Sonate in B-dur, Mendelssohn, Capriccio: H-moll, Raff, Schweizerweise Nr. 4. Chopin, Nocturne in F-dur und Polonaise in A-dur, Raff, Sextett aus Tannhäuser, Liszt, Rigoletto-Fantasie. —

Neustrelitz. Am 27. Januar ging am Hoftheater in wohlgelungener Aufführung die Oper „Gudrun“ von August Klughardt (Dichtung von Karl Niemann) in Szene und fand eine günstige Aufnahme. Unter den Ausübenden haben sich ausser der guten Kapelle Herr Leonhardt (Hartmut) und Frau Dosse (Gudrun) hervorgethan; die Darsteller ernteten auf offener Szene und am Schluss der Akte lebhaften Applaus, der Komponist wurde siebenmal gerufen. Klughardt, der in seiner früheren Oper „Jwein“ den Fusstapfen Wagner's nachgeht, stellt sich in diesem neuen Werke viel freier und unabhängiger zu seinem Bayreuther Vorbild. Er theilt keineswegs dessen Abneigung gegen Ensemblegesang und abgeschlossene Nummern, wahrt sich in melodischer Hinsicht die vollste Selbstständigkeit und verfährt massvoll in der Technik der Leitmotive. Seine Erfindung hat etwas Ursprüngliches und greift aus dem Vollen. Da auch das Textbuch mit Geschmack und Bühnenkenntniss entworfen ist, so wird es dem Werke an ferneren Erfolgen nicht fehlen.

Paris. Die französischen Gerichte werden demnächst über einen interessanten Fall aus dem Gebiete des geistigen Eigenthumrechts zu urtheilen haben. Herr Angelo Neumann hat bekanntlich das Recht der Aufführung des „Lohengrin“ in Paris erworben. Dennoch brachte Herr Lamoureux dieses Werk — oder vielmehr blos dessen ersten Akt — gestern im Château d'Eau-Saale zur Aufführung, allerdings in französischer Uebersetzung Nuitter's. Auf den rechtzeitigen Protest des Herrn Neumann hatte Herr Lamoureux geantwortet, er habe das Recht der französischen Aufführung vom hiesigen Musikverleger Wagner's erworben. Herr Neumann liess die ganze gestrige Einnahme des Herrn Lamoureux an der Kasse gerichtlich mit Beschlag belegen und strengte sofort den Prozess wegen Verletzung des Urheberrechts an. In französischen Musikerkreisen thut man den französischen Richtern die Schmach an, ganz offen von ihnen zu behaupten, sie würden nie gegen einen Franzosen zu Gunsten eines Deutschen entscheiden! —

Petersburg. Das Konzert von Marcella Sembrich bildet das Tagesgespräch in musikalischen Kreisen; sie trat nicht nur als Sängerin, sondern auch als Pianistin und Violinvirtuosin auf und bekundete neben ihrem phänomenalen Gesange, sowohl in dem Bériot'schen Konzert wie in der Liszt'schen Sommernachtstraum-Paraphrase ihre Meisterschaft als Instrumental-Künstlerin. Der Erfolg spottet jeder Beschreibung. Die Netto-Einnahme ergab 7000 Rubel, ein hier noch niemals vorgekommener Konzert-Ertrag. Die genannte Summe wurde von Frau Sembrich an verschiedene bedürftige Lehranstalten vertheilt, so dass man die grosse Künstlerin auch als „heilige Elisabeth“ bewundern muss.

Bücher und Musikalien.

Musikalische Gesichtspunkte. Aphoristische Bemerkungen zur Tonkunst von Otto Klauwell. Leipzig, Wolfgang Gerhard.

Das kleine Buch ist von seinem Verfasser liebenswürdigerweise mir zugeeignet; komme ich trotzdem dem Wunsche der Redaktion nach, über dasselbe einige orientirende Bemerkungen zu geben, so thue ich das darum ohne jedes Bedenken, weil es sich nicht eigentlich um eine Kritik, sondern nur um eine kurze Beschreibung handelt.

Wer die „Musikalische Gedankenpolyphonie“ („Gedanken berühmter Meister über ihre Kunst“) von La Mara kennt, der wird schneller einen Begriff von Form und Inhalt des Klauwell'schen Schriftchens gewinnen, wenn ich sage, dass dasselbe jenem durchaus analog angelegt ist, nur mit dem Unterschiede, dass hier nicht eine Blumenlese aus den Gedanken vieler, sondern eine Sammlung gelegentlicher Einfälle eines Einzelnen vorliegt.

Die Theilung in zwei getrennte Parthien: I. Theoretisches, Historisches, Aesthetisches; II. Schule, Komponisten, Virtuosen, Konzerte, Publikum, Kunst ist etwas schwerfällig und verlangt vom Leser einen Moment ernstlichen Nachdenkens, ehe sie verstanden

wird; einfacher wäre es gewesen: I. Zum Thema der Musik, II. Zur praktischen Musik. Beide Abtheilungen (je 66 Seiten — fast als ob der Verfasser sie abgezählt!) enthalten eine Fülle geistvoller Aperçus, zum Theil mit witziger Pointe aber durchweg mit ernsthafter und kunstwürdiger Tendenz, manchmal, für mich wenigstens, allzu konservativ resp. klassisch.

In der musikalischen Aesthetik steht Klauwell auf dem Boden Hanslick's — mir etwas zu sehr! Die vollständige Negirung der Programmmusik ist heute nicht mehr zeitgemäss — der Aesthetiker muss im Gegentheil ihre **Berechtigung** zu ergründen suchen, die Motive für ihre Rangierung nach der absoluten Musik bieten sich dabei von selbst. Klauwell's Urtheil über Wagner ist dem entsprechend; anstatt die guten Seiten, die eigentliche Grösse des Mannes zu beleuchten, wirft er einige Schlaglichter auf seine Schwächen oder vielmehr auf diejenigen Seiten seiner Schöpfungen, welche vom rein musikalischen Standpunkte aus zu Bedenken berechtigen. Die Energie des Ausdrucks, welche Wagner gewinnt, während er den glatten melodischen Fluss opfert, darf man doch gar nicht vergessen, überhaupt muss man, um Wagner gerecht zu würdigen, sich nicht auf den Standpunkt seiner Gegner stellen, d. h. man darf Wagner nicht einseitig als Musiker ins Auge fassen, sondern muss in ihm den Poeten sehen, der zugleich in Worten, Tönen und Bildern dichtet.

Weiteres wüsste ich an dem Schriftchen nicht auszusetzen. Vielleicht waren diese kritischen Bemerkungen schon überflüssig; denn auch trotz theilweise abweichender Ansicht haben mich die ästhetischen Bemerkungen Klauwells sehr interessirt — sie werden, da sie durchweg geistvoll sind, besonders den Antiwagnerianern sehr willkommen sein.

Hugo Riemann.

3 Klavierstücke komponirt von Richard **Franck** op. 1. (1. Gavotte, 2. Ständchen, 3. Walzer) Zürich, Gebrüder Hug.

Die „Gavotte" ist melodisch feinsinnig erfunden und in geschickter polyphoner Schreibweise abgefasst; im Mittelsatz ist ein hübscher fast ganz strenger begleiteter Kanon in der Oktave. Das Stück ist weder brillant noch effektvoll, soll es wohl auch nicht sein; der Klaviersatz, in Folge der Polyphonie schon nicht leicht, ist etwas unhandlich, weil fast durchweg Arpeggien-Griffe über die Oktave hinaus dem Spielenden zugemuthet werden. Gegen das Ende hält ein unmotivirter $^{2}/_{4}$ Takt auf. Der allgemeine musikalische Eindruck ist ein sehr angenehmer.

Das „Ständchen" ist ein urbanes Musikstück von einfacher, ungesuchter Melodik, die indess stellenweis etwas kühl, nicht so hervortretend feinsinnig wie in der „Gavotte" erscheint. Der Klaviersatz ist leichter als in No. 1, immerhin aber noch zu überladen, da die Begleitung von den Akkorden nicht loskommt. Der Komponist nimmt hier auch einen Anlauf zu Figuration und Passage, die indess nur in den einfachsten Akkordbrechungen und Tonleitern sich bewegen.

Das 3. Stück: ein „Walzer" steht nicht auf der Höhe der vorigen sehr achtungswerthen, kleinen Kompositionen. Denn er ist melodisch nicht frei von Trivialitäten, rhythmisch zu eintönig und leidet an bedeutenden harmonischen Härten, z. B.



Der allgemeine Eindruck, den ich von dem Komponisten dieses op. 1 empfangen habe, ist, dass er ein talentbegabter Jünger der Kunst ist, der viel gelernt aber noch manches zu lernen hat. Vor allen Dingen sorge er dafür, seinen Klavierstücken einen handlichen Klaviersatz zu geben; leicht brauchen sie darum nicht zu sein, aber bei aller Schwierigkeit doch klaviermässig. Nur dann werden seine Kompositionen eine allgemeine Verbreitung finden, die er ihnen doch wohl wünscht und welche sie wegen ihres musikalisch-feinen und anmuthigen Inhaltes auch verdienen.

A. Werkenthin.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Friedrich Kiel: 3 Giguen, op. 36, Berlin Simrock. = Mendelssohn op. 35. Präludien und Fugen.

Moritz Vogel: 30 **neue 8taktige Uebungen** mit besonderer Berücksichtigung des Ueber- und Untersetzens sowie zur Erlernung der leichtesten musikalischen Verzierungen. Op. 8. Leipzig Kahnt.

Leichter als Czerny's 8 taktige Uebungen und systematischer geordnet. (NB. Was der Komponist als Doppelvorschlag hinstellt, ist ein Schleifer. Der Doppelvorschlag besteht aus dem nächst tieferen und höheren Tone des Haupttones.)

Winke und Rathschläge.

Die erste Nummer im 2. Hefte von Schumanns „Davidbündler-Tänzen" ist ein höchst eigenthümliches zu wenig gekanntes, weil zu selten richtig gespieltes Stück. Da führen unsichtbare Mächte einen Kampf, als ob es einem zu packenden irdischen Wesen gelte. Der Bass ist von finsterer Physiognomie, eine Art von Unterweltsdämon, unheimlich ragt er empor, als wollte er hinüber greifen. Und dabei liegt ein verwischter Zug von böser Liebe darin: er will haben, um zu zerdrücken. — Ein neues Erlkönigsgemälde: er reitet hier zum anderen Male durch Nacht und Wind.

L. Köhler.

Antworten.

Herr **Wassilij Schewitsch** in **Irkutsk** (Sibirien). Verbindlichsten Dank für die freundliche Theilnahme, mit welcher Sie meine Werke beehren. Vor einigen Tagen ist Alles an Sie abgegangen. Bitte höflichst, mir den Empfang zu bestätigen.

E. H. in **Schlawe**. Theilen wir ein Viertel in zwei Achtel, jedes Achtel aber in drei Triolen-Sechzehntel, dann erhalten wir eine Doppeltriole, lösen wir aber ein Viertel in eine Achtel-Triole auf, jedes Triolenachtel aber in zwei Sechzehntel, dann erhalten wir eine Sextole Demzufolge hat die Doppel-Triole zwei Accente, auf der ersten und vierten Note, die Sextole drei, auf der ersten, dritten und fünften. Diese Accentgebung ist aber nicht für alle Fälle giltig. Oft schlummern die Accente, wie L. Köhler sagt, im „Metrum", sie müssen aber im Vortrage auch dann leben, wenn alle Töne unterschiedbar gleich gegeben werden.

Amélie F. in **Wien**. Zwei ganz reizende Geburtstagslieder zum Singen und Spielen für Kinder, finden Sie in Rohdes Kinderliedern (Breslau, Hientzsch) Seite 45 und in Reissmanns Klavier- und Gesangsschule, S. 37 Bd. 1.

A. in **K.** Bitte um vollständige Adresse. Antworte brieflich.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Februar-Sitzung (14. Februar) hielt Herr Dr. Alfred Kalischer einen Vortrag über Richard Wagner's Parsifal-Dichtung. Derselbe betrachtete das Werk von rein dramaturgischen Gesichtspunkten; gab eine Skizze vom Inhalte der Dichtung, wie sich derselbe losgelöst von ihrem mythischen und symbolischen Hintergrunde ergiebt, um dann die Charaktere, vornehmlich Parsifal und Kundry, und den christlichen Geist des Werkes zu würdigen. Hinsichtlich des Hauptbelden Parsifal gelangte der Vortragende zum Resultate, dass derselbe in keiner Weise als dramatischer Charakter anzusehen ist, dass überhaupt Vieles in diesem Drama ausser Acht gelassen ist, was uns in einem solchen überhaupt interessiren kann. Weder giebt es in diesem Parsifal dramatische Charaktere, noch dramatische Konflikte, noch dramatisch befriedigende Lösungen der darin gestellten Aufgaben für den Helden. Der Vortragende suchte auch unter besonderer Herbeiziehung der griechischen Tragödie zu erweisen, dass der wirkliche Tragiker, unbekümmert um alles mythologische oder symbolische Beiwerk, das über allen Zeitenwandel erhabene Ewig-Menschliche zum Ausdruck zu bringen habe — im Drama freilich auf spezifisch dramatische Weise. Der Schlusstheil des Vortrags beschäftigte sich mit dem symbolischen resp. christlichen Charakter des „Parsifal." Indem der Vortragende hier auf die Grundidee des „Parsifal" einging, wies er an der Hand des Evangeliums nach, dass im Parsifal kein wahrhaft christliches Wesen zum Vorschein komme, obwohl in diesem Drama die christliche Symbolik eine Rolle spiele. Eine kurze Schilderung, wie der christliche Held dramatisch beschaffen sein müsse, beschloss den Vortrag. — Der Vorsitzende Prof. Dr. Alsleben dankt dem Vortragenden im Namen des Vereins. — Eine Debatte über den Vortrag wird erst in der nächsten Sitzung stattfinden. Von geschäftlichen Angelegenheiten ist zunächst die Mittheilung des Herrn Prof. E. Breslaur zu erwähnen, dass die Vergünstigung bei Bädern nur den in Berlin und in der Provinz Brandenburg wohnenden Mitgliedern offen ständen. Derselbe führt die verbesserte Rühe'sche Klavierlampe, die neuerdings in den Handel gebrachte von Schmidt-Timm in Iserlohn und Duysen's *) Flügelleuchter, ausserdem ein Taschenmetronom von Dr. Ihlenburg vor und theilt ausserdem mit, dass nach dem Muster des Berliner Musiklehrervereins sich ähnliche Vereine in Breslau, Düsseldorf und Grosswardein gebildet hätten. Herr Werkenthin bemerkt, dass das neue Jahrbuch des Vereins (redigirt von Dr. A. Kalischer und Werkenthin) erschienen ist und giebt Mittel und Wege an, wie die Vereinsmitglieder selbst zur Verbreitung desselben beitragen können. Herr Eichberg regt die Idee an, dass der Verein jedes Jahr ein grosses Konzert veranstalten solle. Die sich daran schliessende Debatte führte noch zu keinem Resultate.

Dienstag, 14. März 1882, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Sitzung. Tagesordnung: Debatte über Richard Wagner's „Parsifal." — Ballotage. Mittheilungen.

*) Ich bringe in der nächsten Nummer Zeichnungen und Beschreibungen dieser vorzüglichen Beleuchtungsgegenstände.

E. B.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Theodor Kullak †.

Die Kunst hat einen grossen, in gewisser Beziehung unersetzlichen Verlust erlitten, Professor Dr. Theodor Kullak ist am 1. März in Folge eines Schlaganfalles gestorben, nachdem er noch am Abend vorher in geistiger und körperlicher Frische einer von einigen seiner Lehrer und Schüler zu einem wohlthätigen Zwecke im Saale des Architektenhauses veranstalteten Musikaufführung beigewohnt hatte.

Theodor Kullak wurde am 12. September 1818 zu Krotoschin in der Provinz Posen geboren. Mit grossem musikalischem Talent hatte die gütige Natur den künftigen Jünger und Meister der Tonkunst ausgestattet. Schon als fünfjähriger Knabe konnte er die gehörten Melodien mit Leichtigkeit nachspielen, so dass sein Vater, der Landgerichtssekretär Kullak, welcher mit vielem pädagogischem Geschick ihm den Klavierunterricht persönlich ertheilte, seinen 7jährigen Theodor bereits erfolgreich zu Kompositionsversuchen anleiten konnte, und dem Kleinen zu einem ersten Triumph dadurch verhalf, dass er einen von ihm komponirten Marsch von der Militairkapelle in Meseritz öffentlich spielen liess.

Der kunstsinnige, als Komponist der Faust-Musik auch heut noch geschätzte Fürst Anton Radziwill lernte den genialen 8jährigen Knaben in Posen kennen und gewann bald für ihn ein lebhaftes Interesse. In Posen, wo Theodor bis zu seinem elften Jahre den Unterricht des trefflichen Klavierlehrers Alb. Agthe genoss, entwickelte sich seine Leistungsfähigkeit im Klavierspiel derart, dass er, mit Empfehlungen seines Gönners, des Fürsten Radziwill, nach Berlin reisend, dort in einem Hofkonzert, in welchem auch Henriette Sonntag mitwirkte, solchen Beifall fand, dass der König dem kleinen Virtuosen 20 Friedrichsd'or als Honorar auszahlen liess; dasselbe Honorar, welches die grossen, d. h. ausgewachsenen Virtuosen gleichfalls erhielten. Die kaum begonnene Virtuosenlaufbahn musste aber nur allzubald wieder unterbrochen werden, denn nach dem Ableben des Fürsten Radziwill blieben die bisherigen Geldunterstützungen aus, und Theodor Kullak wurde auf das Gymnasium nach Züllichau gebracht, um dort den Grund seiner wissenschaftlichen Ausbildung zu legen. Musik und Klavierspiel mussten hier bis zum achtzehnten Jahre hinter den Schulstudien ganz zurücktreten, ja, Kullak war sogar mehrere Jahre hindurch ohne Klavier. Im Jahre 1837 ging er nach abgelegtem Examen an die Universität in Berlin, um sich dem Studium der Medicin zu widmen. Auch sein ehemaliger Lehrer in Posen, Alb. Agthe, war inzwischen nach Berlin übergesiedelt, und nahm sich des be-

gabten Schülers wieder auf's wohlwollendste an. Wenngleich durch ein Stipendium unterstützt, musste sich unser Studiosus medicinae kärglich genug durchschlagen, bis es ihm gelang, durch sein treffliches Klavierspiel, namentlich in einer Soirée bei dem Grafen Jngenheim, die Aufmerksamkeit angesehener Familien auf sich zu lenken und dadurch Unterrichtsstunden zu gewinnen. Die Medicin trat sehr bald gänzlich in den Hintergrund vor dem Studium des Klavierspiels und der Musik im allgemeinen. Dehn wurde sein Lehrer in der Theorie und Komposition, und als Theodor Kullak durch Verwendung der Frau v. Massow eine Beihülfe von 400 Thlrn. zu einer Kunstreise erhielt, ging er 1842 nach Wien, um daselbst bei Czerny, Simon Sechter und Otto Nicolai seine musikalischen Studien fortzusetzen und zu vollenden. Kullak konzertirte in Wien und machte darauf eine erfolgreiche Konzertreise durch Oesterreich. Ein Jahr später nach Berlin zurückgekehrt, in Folge einer Aufforderung höherer Seits, den Musikunterricht der Tochter des Prinzen Carl von Preussen, der Prinzessin Anna zu leiten, kam der nunmehr gereifte Künstler bald in die Nähe des königlichen Hofes, gewann dessen volles Vertrauen und wurde Lehrer aller Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses, insbesondere des jetzigen Kronprinzen, der Prinzen Friedrich Carl und Albrecht, der Prinzessinnen Charlotte und Louise, der jetzigen Grossherzogin von Baden. Im Jahre 1846 wurde Kullak zum königl. Hofpianisten ernannt.

Er hatte sich durch eigene Kraft und Arbeit zu einem der angesehensten Lehrer und Musiker Berlins empor gearbeitet, so dass die bedeutendsten Virtuosen damaliger Zeit, Liszt, Henselt, Dreyschok u. a. seine Bekanntschaft suchten. Auch in der Komposition blieb Kullak hinter seinen Zeitgenossen nicht zurück. Es erschienen von ihm bis dahin die reizenden Salonstücke: Danse des Sylphides, La Gazelle, Grâce et Caprice, Deutsche Weisen, Perles d'Écume, Adieu à la mer, Chaperon rouge und viele andere, die seinen Namen in die weitesten Kreise trugen.

Im Jahre 1850 unternahm es Kullak im Verein mit Julius Stern und A. B. Marx ein Konservatorium der Musik zu gründen, trat aber 1855 von der gemeinsamen Leitung dieses Instituts zurück und errichtete unter alleiniger Direktion um Ostern desselben Jahres die „Neue Akademie der Tonkunst", wozu S. M. der König Friedrich Wilhelm IV. ihn mit einer Beihülfe von 400 Thlrn. unterstützte. Die gediegensten Lehrkräfte, darunter Dehn, Ad. Kullak, Ganz, Geyer, Grünwald, Kotzolt, Laub, Vierling, Wüerst, standen dem aufstrebenden Manne schon damals zur Seite, und die Akademie zählte im Wintersemester 1855/56 bereits 141 Schüler. Jetzt zählt sie 1100, und 100 Lehrer und Lehrerinnen sind an derselben thätig. Kullak's Verdienste wurden durch vielfache Ehrenbeweise von Allerhöchster Seite und von Seiten gelehrter Körperschaften anerkannt. Im Jahre 1861 erhielt er den Professortitel, später wurde er durch Verleihung des Rothen Adlerordens ausgezeichnet, die Akademie zu Florenz ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede, der Verein der Berliner Musiklehrer und Lehrerinnen zu seinem Ehrenpräsidenten.

Nach drei Richtungen hin hat Kullak Hervorragendes geleistet, als Virtuos, als Komponist, als Lehrer.

Eine eingehende Würdigung seiner Komposition brachte der Klavier-Lehrer am 1. April 1880, bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens der Neuen Akademie der Tonkunst. Seine Werke, weit über 100 an der Zahl, Salonstücke, Werke für Kammermusik, 1 Klavierkonzert, Etüden und Transscriptionen, zeichnen sich durch Wohllaut und schöne Gestaltung, interessantes Passagenwesen und echten, wirkungsvollen, oft durch neue, eigenartige Kombinationen überraschenden Klaviersatz aus.

Von grossem Reiz sind seine Liedübertragungen, in denen er nicht nur Melodie und Begleitung zusammenfasst, sondern Strophe für Strophe den wechselnden Stimmungen des Gedichtes folgt und dieselben zum treffendsten Ausdruck bringt, sei es durch die charakteristische Begleitung, sei es durch poetische Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

Besondere Anerkennung verdienen die instruktive Ausgabe der Werke Mendelssohn's, Schubert's und Chopin's, in denen K. die reichen Erfahrungen seiner langjährigen Unterrichtsthätigkeit niedergelegt. Jede Zeile in ihnen zeigt, wie sehr er sich in den Geist dieser Komponisten hineingelebt hat. Grosse Verbreitung haben die Unterrichtswerke: Uebungen und Handstücke für den Elementar-Klavierunterricht und die Schule des Oktavenspiels gefunden und sie sind in der That von höchstem Werthe. Selten dürfte es wohl einem Kunst-Lehrer gelingen, für den Elementar-Unterricht sowohl wie für die höchste Stufe der Kunstbildung gleich Hervorragendes zu schaffen, eine gleiche Universalität auf musikpädagogischem Gebiete zu bekunden. Zugleich wird dadurch der Beweis geliefert, wie sein Geist das Kleinste wie das Grösste mit gleichem Eifer, gleicher Einsicht umfasste und mit gleichem Geschick vollführte. — So viel Werthvolles nun auch die Kompositionen Kullak's enthalten, so muss doch zugegeben werden, dass ihm Viele heut an kompositorischer Begabung gleichstehn, Manche ihn überragen. Als Musikpädagoge aber hat er nicht seines Gleichen und schwerlich dürfte

es ihm hierin irgend Jemand gleichthun. Aber freiwillig hat er den Lehrer-Beruf nicht gewählt. Es entsagt selten ein Künstler der glänzenden Virtuosenlaufbahn, zumal, wenn sie sich ihm wie Kullak in so verlockendem Lichte gezeigt, ihm so grosse Erfolge gezeitigt, um sich dem stillen, bescheidenen Wirken des Lehrers zu widmen, wenn er nicht durch äussere Umstände dazu gezwungen wird. Hier war es eine hochgradige, nicht zu bemeisternde Nervosität, die ihn stets vor jedem öffentlichen Auftreten ergriff. Deshalb entsagte er der Laufbahn als Virtuos, nachdem er verhältnissmässig nur kurze Zeit öffentlich gewirkt, aber in dieser Zeit Viele durch sein vollendetes Spiel entzückt hatte, und widmete sich voll und ganz dem weder durch Konzertreisen noch durch andere Umstände unterbrochenen und geschädigten Unterricht. Und mit welchem Eifer ergriff er den neuen Beruf, der jetzt sein alleiniger sein sollte, nicht als lästige Nebensache, wie manche Künstler, die ohne Neigung und Beruf, ohne Kenntnisse und Erfahrung rein äusserlicher Vortheile halber mit Unlust und Verdriesslichkeit Unterricht ertheilen, sondern als heilige Lebensaufgabe, die er mit Ernst und Eifer, mit Besonnenheit und Nachdenken zu erfüllen sich bestrebte. Und wie seine auf gleicher Höhe stehende wissenschaftliche und künstlerische Bildung ihm ein tieferes Eingehen in den Geist des Lehrstoffes, ein methodisches Anordnen desselben auf wissenschaftlicher Grundlage ermöglichten, ihm die rechten Mittel und Wege an die Hand gaben, um ihn dem Verständniss des Schülers in naturgemässer Weise zu vermitteln, weil er erfüllt war von den Idealen seiner Kunst, sie als hoher Priester seinen Schülern in Begeisterung verkündete und sie zu verlebendigen wusste wie selten einer; deshalb sind seine Erfolge als Lehrer so hochbedeutende, deshalb vermochte er auch eine grosse Anzahl ausgezeichneter Pianisten und hervorragender Lehrer und Lehrerinnen heranzubilden, die in seinem Geiste weiterarbeiten.

Von den aus seiner Schule hervorgegangenen Künstlern seien als die hervorragendsten genannt die Herren: Heinrich Hoffmann, Bernhard Hopffer, Charles Wehle, Franz Kullak, Richard Schmidt, Dr. Neitzel, Scharwenka, Dr. Hans Bischoff, Sherwood, Moszkowski, Grünfeld, die Damen: Sarah Magnus, Erikka Lie, Alma Holländer, Helene Geissler, Adele aus der Ohe, Therese Hennes u. A. Aber nicht nur den hervorragenden Talenten, auch den minder begabten Schülern wurde durch treffliche Lehrer und Lehrerinnen die gewissenhafteste Ausbildung zu Theil.

Zu den Erfolgen, welche seine Lehrer und Lehrerinnen erzielten, trug zunächst seine auf überlegenes Wissen und Können beruhende Autorität bei, der sich Jeder und Jede derselben gern und willig unterordnete. Sie alle waren bestrebt, seinen Rath zu beherzigen, seine Lehren zu befolgen. Daraus ergab sich jene Einheitlichkeit der Methode, welche, so lange die Höhe der stets wachsenden Schülerzahl eine Aufsicht nicht allzusehr erschwerte, von den niedrigsten bis zu den höchsten Klassen ein charakteristisches Merkmal der Kullak'schen Schule geworden ist. Diese Autorität, sowie seine herzliche Theilnahme für das Wohl und Wehe seiner Lehrer und Lehrerinnen schufen jene unbegrenzte Hingebung und jene Aufbietung der höchsten Kraft, um seine Zufriedenheit zu erwerben. Sein Lob galt als der schönste Lohn für alle die Mühen, welche die gewissenhafte Ausbildung des Schülers erfordert. Das Streben nach der Anerkennung des Allverehrten und Geliebten allein spornte zu höchstem Eifer an, seine Ehre war unsere Ehre, sein Ruhm unser Ruhm.

Man hat so viel von der „Methode Kullak“ gesprochen. Es ist die eines jeden tüchtigen und gewissenhaften Klavier-Lehrers, denn so wie er die Hand schulte und den Ton bilden liess, so wie er einstudirte, so müsste es jeder Lehrer thun. Leider vermag nicht Jeder das Wesen der Methode wie er zu erfassen und systematisch darzustellen, nicht Jeder steht auf gleicher Höhe musikalischer Intelligenz. Und doch hat seine Methode zuweilen Missdeutungen erfahren, nach den Leistungen Solcher, welche die „Neue Akademie der Tonkunst“ nur mit halber Ausbildung verlassen haben. Kullak's Bestreben, einen grossen Ton bei denjenigen, welche sich der Virtuosenlaufbahn widmeten, zu bilden, artete bei jenen in rohe Kraft aus und zum Verständniss seiner Auffassung hatten sie sich weder geistig aufgeschwungen, noch erlaubte ihnen ihre noch mangelhaft gebildete Technik den Intentionen des Meisters zu folgen und das Kunstwerk so wiederzugeben, wie es seinem geläuterten Kunstgeschmack vorschwebte, wie es sein Wort und Beispiel verlangten.

Kullak's Arbeitskraft und geistige Spannkraft grenzten an's wunderbare. In den letzten Jahren noch ertheilte er täglich 6—7 Unterrichtsstunden, hielt fast allein die geschäftliche Leitung der grossen Anstalt in seiner Hand, war ausserdem mit Kompositionen und Herausgabe von instruktiven Werken beschäftigt, und trotzdem fand ihn der Abend frisch und heiter in Gesellschaft von Jüngern und Meistern der Kunst, die er öfter in seinem Hause und um seinen gastlichen Tisch versammelte. Manches Werthvolle dürfte sich noch in seinem Nachlasse finden. Ich kenne zwei Sätze einer Sonate voll tiefer Empfindung und ganz wunderbarer Klang-

fülle, nach meinem Dafürhalten reifer und eigenartiger als die Sonate Fis-moll, ferner den Entwurf zu einer Schule des Prima vista Spiels, deren Plan mir der Verstorbene entwickelte.

Alle Eigenschaften, welche Kullak als Menschen seinen Schülern lieb und werth machten, errangen ihm auch die Verehrung Aller, welche das Glück hatten, mit ihm zu verkehren. Er war energisch, voll edler Männlichkeit, in allem was er unternahm das Ziel fest im Auge behaltend, zugleich von grosser Milde und Freundlichkeit und von äusserst verbindlichen Umgangsformen. Dabei zeigte er sich in seltner Weise als Herr der Rede. Für alles was ihn bewegte, für die Entwickelung seiner künstlerischen Ansichten, für die eingehende Erläuterung der Kunstwerke fand er den treffendsten Ausdruck. Und wenn man auch nur kurze Zeit sich seiner Gesellschaft erfreute, stets ging man mit neuen Ideen bereichert von dannen, und mit dem Eindruck, den nur eine bedeutende Persönlichkeit hervorzurufen im Stande ist. Ganz entzückend war er im Verkehr mit den Kleinen. So herzlich und vertrauensvoll wusste er sich ihnen zu nahen, so sehr den Ton des Kindergemüthes zu treffen und sich in deren Anschauungen hineinzudenken, dass er überall Vertrauen und Liebe erweckte.

Dass einem solchen Gemüthe so reizende Kompositionsblüthen, wie das „Kinderleben“ entspringen konnten, wird man begreiflich finden. Ein eigenthümlicher Zug seines Charakters war es, dass er sich fast ängstlich besorgt zeigte um den sichern Besitz seines Rufes als hervorragender Lehrer. Eine nach seiner Meinung nicht gerechte Besprechung der Leistungen irgend eines seiner Schüler versetzte ihn in grosse Erregung, um so dankbarer aber zeigte er sich für jedes freundliche Wort der Anerkennung, das ihm und seinen Schülern zu Theil wurde.

Dass den Dahingeschiedenen, wie aus Vorstehendem hervorgeht, neben den hohen künstlerischen und geistigen auch köstliche Eigenschaften des Herzens und Gemüths zierten, das vollendet erst das Bild des wahren Künstlers, den wir in ihm verehren. Sein theilnahmsvolles Herz und seine offene Hand, sie haben manche Thräne getrocknet und manchen Kummer gelindert, und Viele werden Zeugniss geben von den Tröstungen, die er gespendet, wenn sie seine Hilfe gesucht.

Nun ruhen Herz und Hand auf ewig, und alles Schöne und Hohe, was ihnen entsprossen, und alles Edle und Gute, was sie geschaffen, es lebt nur noch in der Erinnerung.

„Beweint nicht den, der da geht, sondern den, der verliert. Er geht zur Ruhe, wir bleiben dem Schmerze.“

Emil Breslaur.

Das Klavier der Königin Marie Antoinette.

Von **Ernst Pasqué.**

(Fortsetzung).

II.

Der geschickte und begabte neue junge Arbeiter war Herrn Levoir sehr gelegen gekommen. Bis jetzt wol der erste aller Pariser Klavierbauer — wenn er leider auch nicht den Titel „Königlicher“ oder „Hof-Instrumentenmacher“ hatte erlangen können — drohte Levoir's Ruf und Ruhm eine wirkliche und grosse Gefahr. Ein anderer Klavierbauer, Namens Paschal Taskin, hatte eine Erfindung des Organisten der Notre-Dame sich zu eigen gemacht und fertigte nun Flügel und Klaviere, die eine wirkliche Vervollkommnung zeigten, einen weit volleren und stärkeren Ton hatten als alle bisherigen Instrumente, und dadurch immer mehr Aufsehen erregten. Er hatte dies kleine Wunder einfach dadurch bewirkt, dass er die Rabenkiele, welche bisher den Metallsaiten der Klaviere ihre Töne entlockten, durch Stückchen getrockneter Ochsenhaut ersetzte. Die französischen Musiker priesen laut die neuen Instrumente, und Herr Levoir war ausser sich und schimpfte ebenso laut und unbändig auf die „ledernen“ Klaviere, wie er die Fabrikate Taskin's zu benennen beliebte. Erard stimmte hierin jedoch nicht mit ihm überein, er schwieg und prüfte. Der einzige Trost, den er seinem ergrimmten und für seinen Ruf bangenden Meister gewährte, war der, dass er ihm sagte, dass auch die Ochsenhaut ihren Herrn und Meister in den kleinen Hämmerchen finden werde, deren Mechanik er eifrig übte und anzuwenden versuchte.

Doch auch davon wollte Levoir nichts wissen; in seinen Anschauungen veraltet, sah er das Heil seiner Instrumente einzig und allein nur in den Rabenkielen; alle auf andere Weise erzeugten Töne seien unschöne, barbarische. Dennoch liess er Erard gewähren.

Ein Jahr war vergangen, da hatte der junge Künstler unter anderen Arbeiten ein Instrument zu Wege gebracht, das selbst dem eigensinnigen Meister Bewunderung abnöthigen musste. Es war ein Meisterwerk: ein Flügel mit zwei Klaviaturen, die eine für das Klavecin mit Rabenkielen, die andere für das Pianoforte mit einer Hammermechanik.

Die Herzogin von Villeroi, die ganz in der Nähe Livoir's wohnte, hatte Kenntniss von dem neuen Instrumente erhalten, sie kehrte oft bei dem Klavierbauer ein, überzeugte sich von dem Fortgange des Werks, und als es endlich fertig war, kaufte sie es,

bezahlte es fürstlich und liess es in ihr Hotel schaffen. Levoir hatte nun zwar eine hübsche Summe dafür erhalten, doch weiter nichts gewonnen, denn wollte er mit seinem neuen Fabrikat in die Oeffentlichkeit treten, so musste der junge Erard seine Arbeit wieder von Neuem beginnen.

Dies geschah, doch bald auch etwas ganz anderes, das die Thätigkeit Erard's und seines Meisters, sowie der ganzen grossen Werkstatt in eine fast fieberhafte versetzte.

Ludwig XV. hatte seinem Enkel und Nachfolger eine Gemahlin erkoren, die Tochter der Kaiserin Maria Theresia, die junge und schöne Erzherzogin Marie Antoinette. Alle nur erdenklichen Vorbereitungen wurden getroffen, die künftige Königin von Frankreich würdig zu empfangen und ihre Sinne zu erfreuen, und da sie eine Deutsche, also auch eine geborene Musikfreundin war, so hatte die Musik hierbei eine nicht kleine Rolle zu spielen. Unter anderen Herrlichkeiten wollte Seine Majestät der kaiserlichen Schwiegertochter auch die schönsten Pariser Musikinstrumente darbringen, und Levoir erhielt den Auftrag, einige der kostbarsten Klaviere zu verfertigen. Zugleich hatte der Herzog von Choiseul es dahin zu bringen gewusst, dass auch Meister Taskin, den er beschützte, der Auftrag wurde, ein Klavecin mit seinem neu erfundenen „jeu de buffle“ oder „Lederspiel“ zu bauen. Jetzt galt's! Denn nun konnte dem Sieger der hochwichtige und wohlklingende Titel: „Instrumentenmacher Sr. Majestät Ludwig XV., König von Frankreich und Navarra“, nicht mehr entgegen. Es musste zu einem ernsten und heissen Wettstreit zwischen den beiden berühmten Fabrikanten, zwischen der Rabenfeder und der Ochsenhaut kommen, aus dem die erstere ganz gewiss als Siegerin hervorgehen sollte, wie Levoir dachte und auch laut und triumphirend aussprach.

Zwei Instrumente wollte Levoir mit Hülfe seines geschickten Arbeiters Erard verfertigen, ein Klavecin in Flügelform mit Rabenkielen, dessen Tasten die zarten Fingern der Dauphine die süssesten Töne entlocken sollten, zugleich ein Prachtmöbel ersten Ranges, sodann noch ein Pianoforte mit der neuen Hammermechanik. Damit gedachte der Meister seinen gefährlichen Nebenbuhler Taskin schon auszustechen. Mit grösstem Eifer wurden die Arbeiten begonnen.

Während Erard, und unter seiner Leitung die anderen Arbeiter, unter denen sich besonders ein gewisser Doublet durch seine Geschicklichkeit hervorthat, die verschiedenen Mechaniken herstellte, beschäftigte Levoir sich hauptsächlich mit den Kasten der Instrumente. Beide wurden von den kostbarsten Hölzern gezimmert, der des Klavecins erhielt noch einen ganz besonderen künstlerischen Schmuck. Er war von schwarzem, glänzend lackirtem Ebenholz, mit feinen vergoldeten Zierrathen versehen, doch sein Hauptschmuck aussen und in dem Deckel bestand aus Malereien, koketten Bildchen, die kein Anderer als der grösste Meister Frankreichs, der berühmte Boucher, malte. Es war eine seiner letzten Arbeiten, denn kurze Zeit nach ihrer Vollendung starb er. Levoir fand in seinem Eifer keine Zeit zur Trauer, er dankte jedoch Gott, dass der „Maler der Grazien“ so lange gelebt, um ihm seine verschiedenen kleinen Schildereien für sein Klaviergehäuse in gewohnter Vollendung abzuliefern.

Die beiden Instrumente waren endlich zur rechten Zeit fertig geworden und die Freude Levoir's kannte keine Grenzen. Es waren aber auch in der That wahre Meisterwerke, und das Rabenkiel-Klavecin hatte einen so zarten und fast sinnigen Ton, dass selbst Erard Gefallen daran fand und der veralteten Mechanik seinen Beifall nicht vorenthalten konnte. Besonders war dies der Fall, wenn die Finger der hübschen Klotilde über die Tasten glitten und ihnen heitere und ernste Melodien entlockten. Doch auch Taskin war nicht müssig geblieben. Er hatte ein mächtiges und schönes Instrument mit mehreren Klaviaturen geliefert, das ausser seiner neuen Erfindung noch eine Menge Veränderungen, sogar eine kleine Janitscharenmusik mit Trommeln und Becken enthielt. Der junge Erard zuckte mitleidig die Achseln, als er davon hörte und die wieder auftauchende Angst seines Meisters sah. Er tröstete diesen recht wirksam, indem er meinte, dass die deutsche Prinzessin, die ja eine Schülerin des hochberühmten Komponisten Gluck sei, somit eine gründliche musikalische Bildung und guten Geschmack haben müsste, an solchen Spielereien nimmermehr Gefallen finden würde. Hätte Herr Taskin seine Büffel-Erfindung in vernünftiger Weise angebracht, hätte er nicht zu viel leisten wollen, so wäre er wol zu fürchten gewesen, jetzt aber mit seinem Trommelklavier nicht.

Levoir umarmte seinen wackeren Gehülfen in der Freude seines Herzens mit Thränen in den Augen, und im Stillen gelobte er ihm den allerhöchsten Lohn — wenn er wirklich über seinen Nebenbuhler Taskin siegen und „königlicher Hofinstrumentenmacher“ werden sollte.

Die Zeit der Entscheidung, der Monat Mai des Jahres 1770, nahte endlich heran. Marie Antoinette, die künftige Königin von Frankreich, zog mit grossem Gefolge Frankreich, Versailles entgegen. Von Strassburg ging die Reise nach Compiègne, wo die Dauphine dem Könige Ludwig XV. und dem Hofe vorgestellt werden sollte, von dort nach Versailles, jedoch mit einem Halt und Nachtlager kurz vor jener königlichen Residenz, damit der dortige Einzug mit allem Behagen und dem nöthigen Pomp geschehen könne.

Etwa ein kleines Stündchen von Paris lag in einem schattigen Park und Garten ein allerliebstes Schlösschen, „La Muette“ geheissen, das heute, von dem Gürtel der Festungswerke eingeschlossen, zu Paris gehört. Hier wollte der Hof vor seinem Einzug in Versailles übernachten, hier auch sollten der Dauphine die verschiedenen Geschenke ihres königlichen Schwiegervaters und ihres jungen Gemahls überreicht werden. So hatten denn auch Levoir und Taskin den Befehl erhalten, die für Marie Antoinette bestimmten Klaviere nach der Muette zu schaffen und sie dort in Person ihr vorzuführen.

Es war einer der letzten Maitage, als die in dem Schlösschen La Muette Versammelten dem grossen

königlichen Zuge von Compiègne entgegensahen. In einem der Seitenpavillons, in einem mit Gold, Malereien und bunten Rococoschnörkeln überreich verzierten Salon, waren die drei Instrumente aufgestellt worden, und ihre Verfertiger, Taskin mit dem Organisten der Notre-Dame, Balbastre, Levoir mit seinem getreuen Erard, standen in Festkleidern dabei und warteten gewiss mit nicht wenig klopfendem Herzen, der Ankunft Sr. Majestät, der Dauphine, und des glänzenden Hofes.

Die so natürliche Aufregung besiegte das Gefühl der Abneigung, welche die beiden Meister gegeneinander empfinden mussten, und mit scheinbarer Freundlichkeit näherten sie sich, bewunderten sogar gegenseitig ihre Fabrikate.

Der Hof war in das Schloss eingezogen, der Rundgang, die Ueberreichung und Besichtigung der Geschenke sollten vor dem Souper stattfinden, und bald verkündete denn auch das Laufen und Rennen der Lakaien und höheren Hofchargen, dass die allerhöchsten Herrschaften ihren Gang durch die Gemächer begonnen und die Dauphine die ihr zugedachten Geschenke in Augenschein nehme. Die Stimmen näherten sich immermehr dem Musiksalon und endlich erschien denn auch Se. Majestät, die etwa achtzehnjährige Marie Antoinette, deren hübsches Gesichtchen in Jugend und Frohsinn strahlte, am Arm und gefolgt von einem glänzenden Schwarm geputzter Damen und Hofherren, unter denen besonders die Herzöge von Choiseul und Richelieu hervortraten, die dem hohen Paare am nächsten waren. Nach leutseligem Begrüssen der sich bis zur Erde verbeugenden Meister, forderte der König diese auf, ihre Instrumente und deren Vorzüge der Dauphine vorzuführen. Auf einen Wink Choiseul's setzte Balbastre sich an den Taskin'schen Flügel und liess sein Jeu de buffle ertönen, dann auch die Janitscharenmusik mit Trommeln und Becken. Marie Antoinette horchte anfänglich recht erstaunt und vergnügt den hübschen Klängen zu, als aber die türkische Musik ertönte, brach sie in ein lustiges Lachen aus, das anfänglich das Entsetzen des Hofes erregte. Als Se. Majestät jedoch ebenso heiter mit einstimmte, da hielten alle Anwesenden es für Pflicht, ebenfalls heiter zu sein, und ein zwar gedämpftes, doch recht lustiges Kichern durchhallte den Saal und lohnte so die Produktion des gelehrten Organisten wie die kunstreiche Arbeit des Instrumentenmachers Taskin, die beide denn doch einen ganz anderen Erfolg ihrer Mühen erwartet hatten. Taskin erbleichte, doch das Gesicht Levoir's strahlte, als nun Erard sich an das Clavecin setzte, um dies wohlweislich zuerst zu spielen.

Doch auch Erard hatte sich verrechnet, denn diesmal sollte das alte Rabenkielklavier den Sieg über alle Neuerungen davontragen. Er hatte ein einfaches deutsches Lied gewählt, das ganz im Einklang stand mit den bescheidenen Tönen des Instruments. Kaum hatte er einige Takte gespielt, als Marie Antoinette sich mit einem Ruf freudiger Ueberraschung erhob und auf den Spieler zutrat. Sie musste wohl das Lied kennen, denn sichtlich erregt lauschte sie dem Spiel Erard's und den sanften Klängen des Instruments. Auch der König hatte sich erhoben und war näher getreten, und als Erard endlich endigte, da gab Se. Majestät huldvoll das Zeichen zum Applaus. Nun wurde eine Bewunderung in dem Saale laut, so enthusiastisch, als ob es der bedeutendsten künstlerischen Vorführung gegolten hätte, und der glückliche Levoir glaubte sich in den siebenten Himmel versetzt und die Englein zu hören.

Auch die Dauphine hatte in die zarten Händchen geschlagen, dann Rufe der Freude, der Bewunderung hören gelassen und endlich französisch gerufen: „Der Herr ist ganz gewiss ein Deutscher, denn das Lied wie der Vortrag waren deutsch!“ Hierauf fuhr sie, ohne eine Antwort Erard's abzuwarten, in einem Athem fort zu plaudern, doch diesmal deutsch, während der junge Klavierkünstler wahrhaft verlegen und erröthend vor ihr stand und nicht zu Worte kommen konnte.

Bei den deutschen Lauten, die weder der König noch sein Hof verstanden und vollständig gegen die Etikette verstiessen, hatte Ludwig XV. missbilligend die Brauen zusammengezogen, dann aber die Dauphine plötzlich mit einem recht ernsten, doch auch wahrhaft königlichen Ton unterbrochen. Marie Antoinette verstummte sichtlich erschrocken und Se. Majestät sprach:

„Gleichviel, Madame, ob der Verfertiger dieses schönen Instruments, das unsern ganzen Beifall gefunden, ein Deutscher ist oder nicht — jetzt ist er ein Franzose, denn von diesem Augenblicke an ist er im Dienst Sr. Majestät des Königs von Frankreich.“

Nur ein gewaltsam unterdrückter Freudenruf beantwortete diese königlichen und so hochwichtigen Worte, der dem sich schweigend verbeugenden Hofe neue Zeichen staunender Entrüstung entlockte, den der König aber mit einem huldvollen Lächeln aufnahm. Dann reichte Ludwig Marie Antoinette den Arm und in freundlich herablassender Weise Erard und den überglücklich, doch auch verblüfft dastehenden Levoir grüssend, der den unpassenden Freudenton ausgestossen, schritt Se. Majestät mit der Dauphine weiter. Wenige Augenblicke später befanden sich die vier Musiker wieder allein in dem Salon.

Jetzt that Levoir seiner Herzensfreude keinen Zwang mehr an; ohne sich im Geringsten um seine beiden enttäuschten Gegner zu kümmern, erging er sich in enthusiastischen Lobpreisungen über die Dauphine, mit welcher der richtige musikalische Geschmack wieder in Frankreich eingezogen sei, wie auch über Erard, der zur Vervollkommnung des herrlichen Instruments hauptsächlich beigetragen und ihm endlich den langersehnten Titel als königlicher Hofinstrumentenmacher verschafft hatte.

Erard lächelte zwar über die Auffassung seines Meisters, denn im Grunde war nur er und nicht Levoir zum „königlichen Diener“ ernannt worden, doch gönnte er dem guten Manne, dem er ja soviel verdankte, die Freude und liess ihn gern bei seinem Glauben.

Noch waren die Vier beisammen, da erschienen zwei Herren des Hofes; der eine hatte den Auftrag von der Dauphine erhalten, die Instrumente fortschaffen zu lassen und zwar den Jeu de buffle-Flügel Taskin's und das Hammerklavier Levoir's nach Paris

in die Tuilerien, doch das Clavecin mit den Rabenkielen nach Versailles und in die Apartements von Madame. Der andere Herr kündigte Erard an, dass sein Patent als Instrumentenmacher Sr. Majestät ihm zugestellt werden würde, zugleich mit dem königlichen Lohn für die beiden Instrumente und für Herrn Levoir.

Dieser machte bei solcher Eröffnung zwar ein ellenlanges Gesicht — sogar noch länger als das seines Nebenbuhlers Taskin vor einigen Augenblicken, — doch Erard wusste ihn wirksam zu trösten. Auf dem Heimwege sagte er ihm mit einer Stimme, die nur ein klein wenig zitterte:

„Ich trete Ihnen das Patent ab, mein lieber Meister — oder wenn Sie einwilligen, so — theilen wir es später."

Ein froher Seufzer, ein strahlender Blick Levoir's bildete die erste Antwort auf diese wohlgemeinten Worte, dann aber sagte er, Erard fest und lange die Hand drückend:

„So wollen wir es halten, mein lieber Sohn!"

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Herr **Bernhard Scholz**, der treffliche Breslauer Kapellmeister, dessen Philharmonische Konzerte während des Winters 1867/68 beim Berliner Publikum noch im besten Andenken stehen, gab am 24. Februar im Saal der Sing Akademie ein Konzert mit Orchester, in welchem er eine Reihe eigener Kompositionen zur Aufführung brachte. Leider war Herr Emile Sauret durch eine Verletzung der Hand verhindert, das neue ihm zugeeignete Scholz'sche Violinkonzert sowie ein Nocturne zu spielen, wodurch das Programm im letzten Augenblick einige Veränderungen erfuhr. An Stelle des Violinkonzertes trat eine schon früher gehörte Sinfonie F-moll des Konzertgebers, und als Ersatz für das Nocturne spielte Herr Scholz seine Ländler op. 50. Ausserdem enthielt das Programm noch ein Konzertstück für Pianoforte mit Orchester, sowie kleinere Klavierkompositionen und Lieder. In allen diesen Stücken trat tüchtiges Können in Verbindung mit geläutertem Kunstgeschmack zu Tage; der Komponist erweist sich überall als ein gediegener Musiker, dessen Tongebilde mit sicherer Hand gestaltet sind, wenngleich ihnen ein höherer Aufschwung der Phantasie und eine besonders hervortretende Eigenart versagt zu sein scheint. Das Gelungenste bietet der Komponist im kleineren Genre. Von den Liedern errang das reizende „Frühling Liebster" (da capo verlangt) und von den Klavierstücken op. 52 die „Frühlingsglocken" und ein Scherzo die Palme. Das Klavierspiel des Hrn. Scholz ist das eines gebildeten Musikers, dem moderne Virtuosenkünste fern liegen. Die Wiedergabe der Lieder durch Frl. Marie Schmidtlein war eine ganz vorzügliche. Auch die Berliner Sinfonie-Kapelle unter Leitung des Hrn. Kapellmeister Radecke hatte einen recht glücklichen Tag. Richard Schmidt.

Sonnabend, den 25. Februar in der Sing-Akademie Konzert von **Eduard Reuss**, Pianist. — Wir müssen einen Misserfolg verzeichnen. Die Leistungen des jungen Mannes, wie sie uns aus der Wiedergabe von Beethoven's 32 Variationen in C-moll, Bach's Gavotte E-dur, Chopin's Nocturne op. 32 As-dur, Mendelssohn's Capriccio Fis-moll und einer Fantasie und Fuge von Raff entgegen traten, trugen noch zu sehr das Gepräge des schülerhaft Unfertigen, und gehören deshalb nicht vor das Forum der Kritik. Das Einzige, was wir aus seinem Spiel heraushören konnten, war: ein hübsches Talent. Er wird es hoffentlich so gut mit sich meinen, dasselbe noch einige Jahre der Ausbildung eines tüchtigen Lehrers zu überlassen, ehe er wieder öffentlich auftritt.

Dienstag, den 28. Februar in der Sing-Akademie Konzert von **Sigmund Bürger**, Violoncellist und **Ernst Löwenberg**, Pianist aus Wien, unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frau **Anna Hildach** und des Konzertsängers Herrn **Eugen Hildach** aus Dresden.

Die Signatur dieses Konzertes war: „Je länger je lieber." Je länger die Spielleute spielten und das Ehepaar sang, um so lieber gewann man sie. Und dass das Konzert recht lang wurde, dafür hatten die Konzertgeber gesorgt. Nicht weniger als eine ganze 3sätzige Sonate für Piano und Violoncello von Rubinstein, circa 10 Variationen für Violoncello über ein Rokkoko - Thema von Tschaikowsky, 9 Lieder, 3 Duette, 8 Klavierstücke, 5 Violoncellostücke, sage also 27 Stücke bildeten das Programm dieses Monstre-Konzertes. Bewundere, o Lehrer, die Ausdauer Deines Referenten, der es bis zu Nr. 28 brachte, da war es 10 Uhr 15 Minuten, ein wahrhaftes „Nocturne in der Sing-Akademie." Aber es war eben auch zum Aushalten, es war sehr, sehr hübsch lang aber nie — langweilig. Unsere Kritik soll und muss sich deshalb sehr kurz fassen, und für sie mag der Wahlspruch sein: „Je kürzer je besser." Ernst Löwenberg ist ein sehr guter Pianist, der musikalisch und feinsinnig vorträgt, dabei einen reizvollen, im forte wie piano gleich klangvollen Anschlag besitzt. Herr Bürger spielt ganz trefflich das Violoncell. Zu gleicher Höhe mit Popper oder denjenigen Hauptvertretern dieses Instrumentes, welche wir die unsrigen nennen, fehlt ihm eine gleichmässig sichere Technik und etwas feinere Tonbildung. Frau Anna Hildach ist eine Sängerin, der schöner, sympathischer Stimmklang verbunden mit dramatisch-belebtem Vortrag nachzurühmen ist. Ihre Hauptkraft erschien uns nach der sentimentalen Seite zu liegen. Herr Hildach endlich, von früher her schon bekannt, ist ein sehr guter Baritonist, der über seine schönen Stimmmittel mit grosser Gewandtheit verfügt und musikalisch sicher und verständnissvoll vorträgt. Erwähnen wir noch, dass der Begleiter, Herr Felix Dreyschock, sehr tüchtig war und das Publikum von Nummer zu Nummer immer reicheren Beifall spendete, so glauben wir, dass alle Betheiligten zufrieden

sein werden, wir mit ihnen, sie mit uns, so sollte es immer sein. A. Werkentin.

Montag, 27. Februar. Konzert des Herrn Oberkapellmeisters **W. Taubert** in der Sing-Akademie.

Der wohlthätige Zweck, zu welchem das Konzert stattfand, die grosse Beliebtheit, welcher sich der Konzertgeber als Komponist und Dirigent zu erfreuen hat, sowie die vorzüglichen Mitwirkenden, hatten das Publikum in Schaaren herbeigelockt, dass der Saal sich bis auf den letzten Platz füllte. Das Programm enthielt nur Kompositionen des Konzertgebers. Die Ouvertüre zu Tiek's Blaubart, der Geburtstagsmarsch und das A-dur-Klavierkonzert bildeten den ersten Theil desselben. So hübsch erfunden und pikant instrumentirt der Geburtstagsmarsch auch ist, er passte nicht recht in den Rahmen des aus bedeutenden und überwiegend ernsten Stücken Tauberts zusammengestellten Programms. Das von Fräulein Adele aus der Ohe mit grosser Klarheit und feinem Verständniss auf einem herrlichen Bechstein'schen Flügel gespielte Klavierkonzert bildete die packendste Nummer des ersten Theils. Alle Vorzüge der Taubert'schen Musik: schönes Ebenmass in der Gestaltung, Anmuth und Grazie der Melodie, fliessende, klare Entwickelung der Gedanken, feine Individualisirung des Orchesters, traten auch darin zu Tage. — Dass die Pianisten sich nicht häufiger der Taubertschen Klavierkonzerte annehmen, ist mir eigentlich nicht recht begreiflich. Sie sind für den Spieler ausserordentlich dankbar, ohne übermässige Schwierigkeiten zu bieten, sie tragen alle das Gepräge des echten Klavierkonzerts d. h. das Klavier, — nicht wie in manchen neueren Werken dieser Art zu einer blossen Orchester-Füllstimme degradirt, — spielt die Hauptrolle, findet Gelegenheit zu voller Entfaltung seiner Individualität und giebt auch dem Spieler Gelegenheit zur Entfaltung der seinigen und seiner Kunstfertigkeit. Dabei sind die Gedanken darin so fesselnd und so ganz dem Charakter des Instruments gemäss erfunden und entwickelt, dass sie überall packen müssen, wo noch Sinn für Wohlklang und schöne formale Gestaltung vorhanden ist. Der zweite Theil des Konzerts brachte ein neues grösseres Chorwerk: Der Landsknecht, Lieder-Kantate für Solo, Männerchor und Orchester. Der Text aus verschiedenen Dichtungen zusammengestellt und durch Recitative verbunden schildert die Leiden und Freuden des Landsknechtslebens. Taubert hat dazu eine populäre Musik geschrieben, die reich an Abwechslung, für alle Stimmungen des Gedichtes den treffendsten Ausdruck findet. Wie poesievoll ist das Lied: Auf der Wacht, wie herzerquickend muthet uns „Auf der Wanderung“ an, wie ergreifend ist die Todtenfeier und welch' dramatisches Leben pulsirt in der Lager- und Sturmscene. Die Recitative hätten fortfallen können, zumal der Zusammenhang der Dichtung auch ohne sie klar gewesen wäre und nur wenige derselben sich über den verbrauchten Recitativstyl erheben. Die Instrumentation ist überall dramatisch wirksam, an mancher Stelle verdeckte sie aber den Chor so vollständig, dass es einem schwer fiel ein Urtheil über die Reinheit desselben zu gewinnen. Taubert's des 71jährigen jugendliches Werk hat einen grossen, wohlverdienten Erfolg errungen, zu dem die Mitwirkenden: der Chor wie die Solisten Frl. Lilly Lehmann, Herr Betz, Krolop, Müller und Sturm redlich das ihrige beigetragen haben. Emil Breslaur.

Das **Stern**'sche Konservatorium der Musik veranstaltete seine diesjährige öffentliche Prüfung am 2. März in Buggenhagen'schen Konzertsaale. Der erste Theil des reichhaltigen Programms enthielt ausser einem Duo für zwei Klaviere von Moscheles, dem C-dur-Konzert von Mozart und dem Mendelssohn'schen G-moll Konzert noch einem Psalm für sechsstimmigen Frauenchor von Rob. Radecke, zwei Lieder von Jensen sowie die Liebeslieder-Walzer von Brahms. Von den klavierspielenden Damen, deren Leistungen im allgemeinen recht anerkennenswerth waren, schien mir Frl. Martha Winkler, welche den ersten Satz des C-dur-Konzerts von Mozart vortrug, die talentvollere zu sein: ihre Technik ist sauber und perlend, ihr Vortrag natürlich und anmuthig. Frl. Clara Schubert, die Interpretin des ersten Satze des Mendelssohn'schen G-moll-Konzertes spielte zwar auch recht brav, doch schien die gestellte Aufgabe einstweilen noch ihre Kräfte zu übersteigen. Beide Damen sind Schülerinnen des Hrn. Prof. Mannstaedt. Der zweite Theil des Abends war den Leistungen der Opern-Schule gewidmet, deren Eleven auf der Miniaturbühne des Saales unter der trefflichen Leitung und Klavierbegleitung des Herrn Kapellmeister Radecke Scenen aus den Opern Lohengrin, Freischütz, Fliegender Holländer und Lustige Weiber zur Aufführung brachten. Auch auf diesem Gebiete lässt sich im ganzen Erfreuliches berichten. Die Schulung der Stimmen erwies sich als eine sehr sorgfältige, auch liess der Vortrag sowie das Spiel auf der Scene überall die gewissenhafte Anleitung der Lehrer deutlich erkennen. Am meisten befriedigen bis jetzt Frl. Robert und Frl. Seefisch, während das Organ des Tenoristen Hrn. Gustav Schmidt zu wenig ausgiebig erschien, um dem jungen Sänger Aussichten auf eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn eröffnen zu können.

Richard Schmidt.

Dienstag, den 7. März, Konzert des Herrn **Emil Scheiffler** in der Singakademie. Aus dem Vortrage der Fis-dur-Sonate von Beethoven, der Es-dur-Polonaise von Liszt und einiger Stücke von Grieg liess sich nicht nur das auf ziemlich hoher Stufe stehende technische Vermögen, sondern auch die musikalische Begabung des jungen Künstlers, die sich besonders in der künstlerischen Auffassung kundgab, erkennen. Herr Scheiffler möge sich nur vor Uebertreibung des Tempo hüten, unter der die Klarheit der Darstellung hier und da zu leiden hatte. In dem Vortrage eines Konzerts von Molique zeigte sich Herr Dechert auch heut als vorzüglicher Violoncellist, der mit schönem, seelenvollem Tone grosse Fertigkeit verbindet. S.

Verhältnissmässig kurze Zeit leitet Herr **H. Urban** den **Dilettanten-Orchester-Verein** und trotzdem sind die Erfolge, Dank seiner hervorragenden Direktions-Begabung und seines unermüdlichen Eifers, so bedeutende, die Leistungen so künstlerisch abgerundete, dass man dem Vereine zur Wahl dieses Dirigenten nur beglückwünschen kann. Die Leistungs-

fähigkeit des Vereins bekundete abermals das am 9. März stattgehabte Konzert, in welchem: Ouverture zu Don Juan, Ouverture „Am Strande“ von Rob. Radecke, Schlummerlied von Schumann, Marsch aus der D-moll-Suite von Lachner und Serenade von Wüerst zu wohlbefriedigender Aufführung gelangten. Als Mitwirkende im Konzert sind noch die Sängerin Frl. Meyer und der Harfenvirtuose Herr Posse zu nennen. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Königlichen Musikdirektor und Dom-Kapellmeister Dr. Brosig am akademischen Institut für Kirchenmusik zu Breslau ist das Prädikat Professor verliehen worden.

— Der Kaiserlich Königliche Kammervirtuose Herr A. Grünfeld und sein Bruder, der rühmlichst bekannte Violoncellvirtuose hatten am 9. März die Ehre, in einem Haus-Konzerte Ihrer Majestät der Kaiserin mitzuwirken. Ersterer spielte eine Faustphantasie und eine ungarische Rhapsodie von Liszt, letzterer Träumerei von Schumann und Menuett von Boccherini und erfreuten sich ihre Leistungen schmeichelhaftester Anerkennung seitens der allerhöchsten und höchsten Herrschaften.

— Professor A. Haupt in Berlin, Direktor des akademischen Instituts für Kirchenmusik, feiert am 25. August d. J. das Fest seiner fünfzigjährigen Thätigkeit als Organist. Ein Komité ist zusammengetreten, welches sich die Aufgabe gestellt hat, dieses Jubiläum zu einem möglichst würdigen zu gestalten und Beiträge zu sammeln, um je nach Höhe derselben der Verehrung für den hochverehrten Künstler entweder in einem auf dessen Namen eingetragenen Stipendium oder in einem künstlerisch werthvollen Geschenk Ausdruck zu geben. Beiträge sind zu richten an Herrn Musikdirektor O. Dienel, Berlin SW., Tempelhofer Ufer 30.

— Im Königlichen Opernhause ging Gluck's Alceste neu einstudirt mit grossem Erfolge in Scene.

— Das Viktoriatheater, in dem jetzt eine italienische Operntruppe gastirt, brachte eine neue Oper „Ruy Blas“ von Filippo Marchetti, einem der begabtesten der jüngeren italienischen Komponisten zur Aufführung.

— Soeben erschien im Verlage von Simrock eine zweiaktige komische Oper von Dvorak: Der Bauer als Schelm, die von Pollini in Hamburg zur ersten Aufführung erworben worden ist.

— Zur Unterstützung der Fingerübungen beim Klavierspiel hat Herr Fritz Möller in Hamburg einen aus Polsterkissen und Ringen bestehenden, für das Deutsche Reich patentirten Apparat erfunden.

— Hans v. Bülow hat, wie man aus Pressburg meldet, den Betrag von 350 Gulden zur Vermehrung des Fonds zur Errichtung eines Hummel-Denkmals in Pressburg gespendet.

— Graf Geza Zichy, der berühmte einarmige Pianist, über dessen Auftreten wir früher berichteten, absolvirt jetzt eine kleine Konzerttournée in Deutschland, und zwar zu wohlthätigen Zwecken. Am 27. Februar spielte der Künstler in München, am 1. März in Nürnberg, später wird er in Karlsruhe, Mannheim, Erfurt, Wiesbaden und Giessen auftreten. Das Arrangement der Konzerte haben überall die ersten Notabilitäten übernommen. Die Hälfte des Ertrages wendet der edelmüthige Künstler den Armen der betreffenden Städte, die andere Hälfte dem Pensionsfonds des Nationalkonservatoriums in Budapest zu.

— Ich hatte vor kurzem Gelegenheit ein neues, demnächst bei N. Simrock hier erscheinendes Werk von Th. Kirchner: Kinder-Trios, Skizzen und Bilder für Klavier, Violine und Violoncell zu hören, das zu dem besten gehört, was der poesievolle Komponist veröffentlicht hat. Es bekundet sich in diesen kleinen Tonbildern, die übrigens nicht für Kinder geschrieben sind, und nur ihres geringen Umfangs wegen obige Bezeichnung erhalten haben, eine musikalische Feinmalerei, eine Subtilität der Empfindung und ein so frisches Leben, dass ich überzeugt bin, sie werden überall freudige Aufnahme finden. Nach meinem Dafürhalten dürfte die Literatur auf diesem Gebiete kaum etwas dem Aehnliches aufzuweisen haben.

E. B.

— „Agrippina“ von Fr. Gernsheim, Scene für Alt (oder Mezzosopran), Chor und Orchester, Text von Hermann Lingg, ist jüngst im Gürzenich zu Köln mit bedeutendem Erfolge aufgeführt worden. Die Kritik rühmt das Werk als eine werthvolle und schöne Bereicherung des Konzert Repertoires, und hebt als eine seiner besonderen Tugenden hervor, dass es mit weiser und äusserst wirksamer Oekonomie gesteigert ist. Die Komposition wurde übrigens im vorigen Monat auch in Rotterdam mit ausserordentlichem Erfolge aufgeführt; sie musste dort in kurzer Frist wiederholt werden. Musik. Welt.

— Am 1. März traf aus Paris die Nachricht von dem plötzlich erfolgten Tode des allgemein bekannten Klaviervirtuosen Alfred Jaell ein. In Triest den 5. März 1832 geboren, sollte er schon elf Jahre später als Wunderkind Triumphe feiern. Sein Leben war eine fast ununterbrochene Wanderung von einem Konzertsaal zum anderen. Bis nach Amerika dehnten sich seine Kunstreisen aus. In den fünfziger und sechsziger Jahren ist er wiederholt in unserer Mitte erschienen, zuletzt als Theilnehmer an den von Ullmann veranstalteten Carlotta-Patti-Konzerten. Der König von Hannover ernannte ihn zum Hofpianisten. Jaell's Spiel that sich in hohem Masse hervor durch die Künste des Anschlags, durch siegreiche Kraft und Fertigkeit. Er bekannte sich jedoch zu dem Virtuosenthum älteren Stils, wie er denn wohl einer der besten Jünger der Thalberg'schen Schule gewesen ist. Auch als Kompositeur, namentlich für Salonpiecen und Bravourstücke seines Instruments, hat Jaell grosse Fruchtbarkeit und ein (wenn schon vielleicht nicht gleich grosses) Talent besessen.

— Ueber das kaum zwölf Stunden vor dem Hinscheiden des Herrn Professor Kullak stattgehabte Konzert (zum Besten der Unterstützungskasse für die Lehrerinnen der Neuen Akademie) schreibt Wilhelm Tappert im „D. Tgbl.“: „Wie ein König in seinem Reiche, wie ein General inmitten seiner Armee sass er da, sichtlich erfreut über die vortrefflichen Leistungen der Ausführenden, die fast sämmtlich zu ihm als ihrem Meister aufblickten. Wie Sonnenschein glitt es über sein ernstes Gesicht, als Frl. Therese Hennes ihren in jeder Beziehung virtuosen Vortrag unter dem rauschenden Beifall oder Anwesenden geendet hatte. Und zwölf Stunden später durcheilte die Trauerkunde Berlin: Kullak ist todt!“ — Wir wollen diesem noch hinzufügen, dass die von seiner Lieblingsschülerin vorgetragenen Konzertstücke (Gavotte von Silas, A-moll-Etüde von Chopin und E-dur-Polonaise von Liszt) das Letzte waren, was seine irdischen Ohren vernommen, dass ferner die nach dem Konzerte an Frl. Hennes und ihre Angehörigen gerichteten Worte mit ganz bestimmten Hinweisungen über etwas, „was unter seinem Patronate im nächsten Oktober ins Werk gesetzt werden müsse,“ *) das Letzte waren, wodurch er seine Fürsorge für seine Schüler bethätigte. — So um 10 Uhr Abends noch in freudigster Berufsthätigkeit und um 7 Uhr Morgens — eine Leiche, betrauert von vielen Tausenden!

— Wohl selten hat sich bei einem Trauerfall eine grössere, allseitigere Theilnahme gezeigt, wie bei dem des Herrn Prof. Kullak. Bereits eine Stunde vor Beginn der zu Ehren am Sonnabend d. 4. März Mittag in der Dorotheenstädtischen Kirche veranstalteten Trauerfeier war das Gotteshaus in allen seinen Theilen von einer dicht gedrängten Menge gefüllt, die herbeigeeilt war, dem heimgegangenen Freund und Meister die letzte Ehre zu erweisen. **) Im Höchsten Auftrag des Kronprinzen war der persönliche Adjutant Major v. Pfuhlstein erschienen, um die Hinterbliebenen des Beileids des Hohen Herrn zu versichern. Auch Graf Redern, sowie der persönliche Adjutant des Prinzen Karl, Hauptmann von Sluydermann, letzterer in höchstem Auftrag, sowie Ministerial-Direktor Greiff in Vertretung des Kultusministeriums hatten sich zur Trauerfeier eingefunden. Was Berlin an musikalischen Koryphäen aufweist, wohnte ausnahmslos der weihevollen Feier bei. Der schwere, mit goldenen Lorbeeren gezierte Metallsarg war zwischen Lorbeerbäumen und brennenden Kandelabern auf dem Altarplatz aufgebahrt. Lehrerinnen und Schülerinnen hatten sich beeifert, ihn in entzückender Weise mit den Blumengaben zu schmücken, die in überreichem Masse aus allen Theilen Deutschlands, ja selbst vom Ausland her, dem innig verehrten Meister gewidmet waren. Den Deckel des Sarges zierten Palmen, die nach innen zu in rosenduftende Bouquets ausliefen; eine derselben hatten Lehrer und Lehrerinnen der „Neuen Akademie der Tonkunst“ niedergelegt. Aus der Zahl der übrigen Blumenspenden heben wir nur die hervor, die von den Schülerinnen der Akademie und von der Berliner Symphonie-Kapelle gespendet waren. Die Mehrzahl der Kränze und Palmen konnte auf dem Sarg selbst, an dessen Fusse auf schwarzsammetnem Kissen die Orden und ein von der Akademie der Tonkunst gewidmeter silberner Lorbeerkranz lag, gar nicht Platz finden. Vor dem Sarg hatten sieben Deputirte aus der Zahl der Schüler mit Palmen Aufstellung genommen. Die Schülerinnen, die sich zu Seiten des Sarges gruppirt, trugen ausnahmslos Kränze mit Kamelien, Maiblumen u. dgl. durchflochten. Der Choral „Jesus, meine Zuversicht“ leitete die Feier ein, dann nahm Pastor Stechow das Wort zur Trauerrede, in der er den Verewigten als Mensch und Künstler feierte. Nach der Rede intonirte der Chor der Schülerinnen der Akademie Schubert's „Schlaf in Ruh'“, womit dann die Feier in der Kirche schloss. Dann ordnete sich der imposante Trauerzug, der dem Dahingeschiedenen das letzte Geleite auf dem Weg nach dem Kirchhof in der Liesenstrasse gab, wo ein Posaunenchor ihn empfing. Hier erfolgte dann unter Gebet und Gesang die Beisetzung.

— Eine Erinnerung aus Theodor Kullak's Kindertagen geht der „Nat. Ztg.“ aus Stettin zu. Es war etwa im Jahre 1823, als Besuch im Hause des Postdirektors Schneider zu Meseritz eintraf. Es war ein 12jähriges Mädchen dabei, welches im Verhältniss zu ihren jungen Jahren ganz leidlich Klavier spielte und Sonaten von Mozart, Weber, Haydn vortragen durfte. Die Eltern Theodor Kullak's lebten auch in Meseritz und kamen mit dem damals etwa 4jährigen Söhnchen Theodor auch zu Schneiders. Der Kleine hörte mit Staunen im Gesichtchen und auf dem Rücken gekrenzten Armen dem Klavierspiel des älteren Kindes zu. Er verwandte kein Auge von den Noten und wenn das Stück zu Ende war, nahm er das Buch, stellte es an die Lehne eines Stuhles, setzte sich auf eine Fussbank davor und spielte mit den kleinen Fingerchen angeblich nach, was er gehört; er kehrte auch nach und nach die Notenblätter um, schlug dann und wann die eine Hand über die andere und gerieth dabei in grosse Glückseligkeit. Von da ab war er täglicher Gast bei Schneider's, bis — sein Vorbild abgereist war. Sein Vater aber fing sofort an ihn zu unterrichten. Welche Erfolge sein reiches Leben ihm gebracht hat, liegt vor aller Augen. Im Jahre 1852 war eine der ersten Schülerinnen des Konservatoriums Kullak-Stern Mary, die Tochter des damals zwölfjährigen Kindes.

— In **Marseille** erregte der Pianist Ritter, als er jüngst Nummern aus dem Tannhäuser vortragen wollte, einen Sturm der Entrüstung. Paris acceptirt Wagner bereits, der provinziale Patriotismus noch nicht.

*) Betrifft ein Konzert, das Theresse Hennes im nächsten Winter geben sollte, und das er, hocherfreut über ihre Leistungen in diesem Konzerte, unter seinen Schutz zu nehmen versprach.

**) Die Feier hatte leider eine Viertelstunde früher, als vorher bestimmt worden war, angefangen, und eine grosse Menschenmenge, welche zum Theil nur der Neugierde wegen gekommen war, hatte den Leidtragenden und theilnehmenden Freunden den Eintritt unmöglich gemacht. So mussten z. B. die Herren Professoren Spitta, Rudorff, Hofkapellmeister Radecke, Prof. Jähns u. A. an der Kirchenthüre wieder umkehren. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: 4 Rondeaux, op. 34, No. 1. Enjouement No. 2. En belle humeur. Breslau, Hientzsch. Preis à 75 Pf.
= Beethoven-Sonate, op. 49, G-dur.

Fritz Kirchner: Zwei Gavotten, op. 46. Leipzig, Kirstner. Preis 1 Mk.
= Mendelssohn, Lieder ohne Worte, No. 9, E-dur.

Winke und Rathschläge.

Es ist nicht gut, sich für kurze Zeit Arbeit ein grosses Pensum zum Ueben zu nehmen, und z. B. während einer Stunde vier bis sechs Seiten lernen zu wollen. Man muss Musik wie ein Gedicht lernen und so lange an einem kurzen Abschnitt von etlichen Zeilen üben, bis es im Gedächtniss, in den Fingern ist und wirklich „geht.“ Zu früh weiter gehn, heisst stillstehn, denn ist man am Ende, so ists doch unfertig: man hat da im Grunde nur immer durchgespielt und nicht „geübt.“ Hat der Schüler ein paar Zeilen ordentlich können gelernt, so hat er mehr gewonnen, als ob er zehn Mal so viel nur wiederholt übergespielt hätte. Das mag „langweilig“ scheinen, doch nur den Oberflächlichen: denn es ist langweiliger, mit dem Ueberspielen ganzer Seiten Nichts als mit dem ordentlichen Ueben einer kleiner Portion Etwas zu lernen und somit eine Strecke weiter zu kommen. — Uebrigens sollte man in etwas Fruchtbringendem nichts Langweiliges finden, oder doch die Langeweile nicht scheuen. Würden wir wohl Schuhe anzuziehen haben, wenn es beim Verfertiger auf die Lang- oder Kurzweil ankäme? L. Köhler.

An die Musiklehrer und Lehrerinnen Berlin's.

Um meinen werthen Kollegen und Kolleginnen **Einsicht** in die **neueren**, in Musikhandlungen schwer zu erlangenden **Erscheinungen** der **Musik-Literatur** zu verschaffen, habe ich mich entschlossen, denselben **sämmtliche** im **„Klavier-Lehrer“ besprochenen und in der Rubrik „Empfehlenswerthe Musikstücke etc.“ aufgeführten Musikalien, leihweise gratis zur Verfügung zu stellen.**

Darauf bezügliche Wünsche wolle man gefälligst mit genauer Angabe der Titel **schriftlich** an mich gelangen lassen. E. Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eingemachtes aus frischen Lesefrüchten.

I.

Der unermüdliche Alfred Kalischer hat bereits 1879 in dieser Musikpaedagogischen Zeitschrift eine längere Abhandlung begonnen „Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre". Um die nach seiner Theorie gesetzmässige Bildung und Auflösung der Akkorde zu begründen, schickt er vernünftiger Weise eine Erkenntniss der Intervalle voraus. Bei dieser Gelegenheit statuirt er nur vier verschiedene Arten von Intervallen, weil nur eine gleiche Anzahl derselben in der Durtonleiter und in der harmonischen Molltonleiter vorkommt; wogegen ich behauptet hatte, dass jedes Intervall fünferlei Modifikationen haben müsse, weil jede Tonstufe fünffach darstellbar sei: c, cis, cisis, ces, ceses. Nun schliesst Kalischer aber sein erstes Kapitel mit den Worten „selbst im Bereich der harmonischen Alteration dürfte sich eine fünfte Klasse von Intervallen nur sehr selten in organischer Nothwendigkeit vorfinden". Dagegen wende ich ein: dürfte sich ein solcher Fall auch „nur sehr selten vorfinden", so darf er überhaupt existiren; und als ich 1865 in Nr. 12 und 13 der Berliner Musik-Zeitung meine Beiträge zur Lehre von den Intervallen veröffentlichte, fügte ich hinzu: ein zusammenhängendes sechstaktiges Beispiel, worin die Quinte in fünf verschiedenen Gestalten auftritt, und zum Ueberfluss noch am Schluss eine, wie ich denke richtige, Kombination der dreifach übermässigen Quarte: ces-fisis.



Schon vor Jahren hätte ich also gegen Herrn Kalischer remonstriren können; aber ich bin weder ein Streithammel, noch schien mir unsere Differenz vor der Hand wichtig genug, um das alte Thema aufzurühren. Und so folgte ich denn mit Interesse dem weiteren Verlauf dieser „Vervollkommnung praktischer Harmonielehre" durch die verschiedenen Dreiklänge und leitereigenen Septimenakkorde.

Da erschien aber im November vorigen Jahres der „Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde", und mit erhöhter Spannung folgte ich der Bearbeitung eines Themas, welches meines Wissens vor Kalischer noch niemand so ausführlich behandelt hat, und welches ausserdem zwischen mir und meinem verstorbenen Freunde Weitzmann vorzugsweise, als ein sehr dunkler Punkt der Harmonielehre, Gegenstand unserer Unterhaltung gewesen, ohne dass wir über feste Regeln der Auflösung von alterirten Akkorden einig geworden wären. Auf eine Kritik der von Kalischer getroffenen oder nur vorgeschlagenen Maassregeln lasse ich mich hier nicht ein, glaube jedoch dem fleissigen Manne, ehe er weiter arbeitet*), die Be-

*) Ich erhielt diesen Aufsatz gleich nach Beendigung der ersten Abtheilung von Dr. Kalischer's Artikel. E. B.

merkung schuldig zu sein, dass er nach meiner Ansicht von falschen Prinzipien ausgeht. In Nr. 22 des vorjährigen Klavierlehrers findet sich nämlich eine Tabelle der leitereigenen Septimenakkorde, konstruirt auf dem Tone G; es sind deren Sieben:



und mehr sind wirklich nicht möglich. Gleich hinterher aber folgt die Reihe der alterirten Septimenakkorde, zusammengesetzt aus Tönen, welche nicht in einer und derselben Dur- oder Moll-Skala vorkommen; und hier erblicke ich zu meinem grossen Erstaunen auch nur Sieben:



Man sieht, dass Kalischer nicht zurückschreckt vor den greulichsten Gestaltungen; ausserdem hat er sich die Mühe gegeben, jede derselben mit einem besonderen Namen zu belegen, z. B. Grossverminderter Moll-Septimenakkord u. s. w. Nun frage ich ganz einfach: wo bleibt denn mein Liebling:*) G, b, dis, fis? und da ich überzeugt bin, dass andere Leute noch andere Lieblinge ejusdem generis haben werden, so beantworte ich ihnen und mir unsere Interpellation mit der Behauptung erstens; dass Kalischer sich verrechnet habe, und zweitens; dass er bei seinen alterirten Akkorden derselben falschen Ansicht gefolgt sei, wie bei seinen definirten Intervallen. Also erstens; wenn ich auf dem Tone G alle möglichen Septimen-Akkorde konstruiren will, so muss ich dazu die Stufen h, d und f benutzen; jede derselben ist nach dem früheren Zugeständniss vierfacher Gestalt fähig, und solcher Weise erheben sich denn, nach den bekannten Regeln der Permutation, auf der Basis von G nicht weniger als vierundsechszig verschiedene Septimen-Akkorde. Ziehe ich von dieser Summe jene oben vermerkten 7 leitereigenen und 7 alterirten ab, so verbleiben noch immer fünfzig alterirte und neu zu benennende Septimen-Akkorde, welche Kalischer nicht anerkennen will, und zwar desshalb, weil sie nicht aus Tönen einer und derselben „alterirten Skala“ bestehen, deren er fünf neue Arten entdeckt oder erfunden hat. Also zweitens; seine sieben alterirten Septimen-Akkorde, sollen als die für Kompositions-Praxis alleinigen wichtigen anzusehen sein. Und das ist der zweite Irrthum. Wie Kalischer zugegeben hat, dass sich meine fünfte Klasse von Intervallen (wenn auch nur sehr selten in organischer Nothwendigkeit) vorfinden dürfte, ebenso muss er die von ihm behauptete alleinige Wichtigkeit seiner sieben alterirten Septimen-Akkorde erweitern, da kein Mensch zu beweisen im Stande ist, dass dies oder jenes, was heute noch unbekannt sei, nicht schon morgen als integrirender Theil auftreten könne. Und hier komme ich schliesslich zurück auf meinen Liebling: G, b, dis, fis. Und wesshalb mein Liebling? Weil ich diesen Akkord zufälliger (?) Weise angebracht habe in meiner neuesten Oper „der Kampf der Vegetarianer gegen die Antisemiten“ und zwar als Vivisektions-Motiv:



Sapienti sat! „Reicht fröhlich euch die Hände, und somit Lied am Ende“. Aber für meinen Liebling, den armen obdachlosen Reisenden Gebedisfis, bitte ich um anständiges Unterkommen und passende Nomenklatur. — Zur gründlichen Beurtheilung unserer Differenzen wäre es vielleicht nöthig gewesen, noch längere Abschnitte aus der Arbeit meines geehrten Herren Gegners mitzutheilen; im Interesse aller Leser dieser Zeitschrift notire ich also, damit sie wenigstens das fehlende ergänzen können, die betreffenden Nummern: 1879 Nr. 21, 22, 24; 1880 Nr. 1, 2, 3, 4; 1881 Nr. 21, 22, 23 mit dem Zusatz: Die zweite (Schlussabtheilung) folgt im nächsten Quartal. — —

*) Aufklärung darüber zum Schluss.

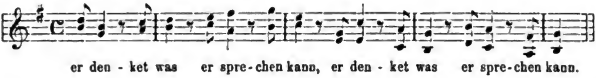
II.

In Nr. 34, 35, 36 des Jahrgangs 1880 der Neuen Berliner Musikzeitung erschien meine Kritik der grossen Messe in B-moll von Albert Becker. Das umfangreiche und schwierige Werk war im Mai 1879 von Rie-

del in Leipzig zum erstenmal aufgeführt worden, und diese Auszeichnung, welche einem damals noch ganz unbekannten Komponisten widerfuhr, musste natürlich die Aufmerksamkeit der gesammten deutschen Musikwelt erregen. Uebereinstimmend mit fast allen Berichten urtheilte auch ich, dass der Autor in allen Künsten unsrer Kunst — im Kontrapunktischen, Vokalen und Instrumentalen — wohlerfahren sei, und sich als Meister der Polyphonie gezeigt habe. Dagegen verschwieg ich auch nicht die minder gelungenen Seiten der Messe, und unterstützte meine Ausstellungen durch eine Menge musikalischer Beispiele, woran es überhaupt alle bis dahin von Fachblättern veröffentlichten Recensionen hatten fehlen lassen; auch später, als die Messe durch Blumner in Berlin eingeführt war, fand sich dieselbe von niemanden so ausführlich besprochen wie schon früher von mir, der ich sie gleich nach Erscheinen der Partitur mit regem Interesse studirt hatte. Jetzt ist von den Herren Verlegern (Breitkopf & Härtel) auch der Klavier-Auszug herausgegeben, und die erste kritische Anzeige darüber kam mir zu Gesicht in Nr. 48 des Musikalischen Centralblattes von 1881, unterzeichnet W. Langhans. Es bespricht derselbe das Werk mit einer Wärme, wie sie nur persönliche Freundschaft und sachliche Anerkennung erzeugen konnten; von Fehlern, Mängeln, Schwächen ist Becker ganz frei. Nun wird mich freilich Herr Dr. Langhans ebenso wenig überzeugen, wie ich ihn vom Gegentheil, und es bliebe also ein unfruchtbarer Streit, selbst wenn meine Ansichten noch durch ein Dutzend neuer Notenbeispiele begründet würden. Aber das Centralblatt enthält gleichzeitig einen mir dunkel gebliebenen Passus, den ich aufgeklärt wünschte. Der fragliche Satz lautet: — „Wenn einer jener Kritiker, welche umhergehen wie brüllende Löwen, eine willkommene Beute gefunden zu haben glaubte, indem er die Trennung der Silben des Wortes „factum“ im Credo durch eine Pause als eine Versündigung gegen den Geist des Vokalsatzes hinstellte, so kann man ihm mit Hinweis auf den Vorgang des grössten Vokalmeisters der venetianischen Schule, Giovanni Gabrieli, der in einem bei Winterfeld (Gabrieli III, S. 133) nachzulesenden sechsstimmigen Chor das Wort „timor“ mit Absicht und Konsequenz in ähnlicher Weise behandelt, nur ein wohlgemeintes „si tacuisses“ zurufen“. —

Hiergegen bemerke ich

1., Um die ganz alberne Ansicht niederzuschlagen, als wenn es nicht erlaubt sei, einzelne Silben durch Pausen zu trennen, bedurfte es wirklich nicht des Hinweises auf ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert; ein viel moderneres und allbekanntes liefert Mozart in der Zauberflöte: von festem Geiste ist ein Mann,



Und so giebt es — glaube ich — kaum eine Liedersammlung, eine Oper, ein Oratorium, worin nicht dergleichen oft sogar durch den Charakter des Textes oder der Situation erforderliche Trennungen zusammengehöriger Silben vorgefunden werden.

2., Wenn nun aber ein Schwachkopf wirklich so dreist gewesen ist, dem Prof. Albert Becker vorzuwerfen, dass er das „factum“ in seinem Credo separirt habe, dann wäre es doch Pflicht des betreffenden Referenten gewesen, einen solchen Mann nach Stand und Namen zu signalisiren, oder mindestens (wenn vielleicht persönliche Verhältnisse davon abhalten) den Ort anzugeben, wo man die schwarz auf weiss präsentirte Fadaise zu sehn bekäme. Und dazu ist's auch jetzt noch Zeit! —

III.

Fast gleichzeitig brachten zu Anfang dieses Jahres zwei hiesige Fachblätter Besprechungen über das binnen kürzester Zeit allgemein bekannt gewordene Werk „Vom Musikalisch-Schönen“ des Wiener Aesthetikers Hanslick; freilich in sehr verschiedenem Sinne. Denn während Max Goldstein mit den Ansichten seines berühmten Mitarbeiters an der „Musikwelt“ vollkommen übereinstimmte, trat Otto Lessmann denselben heftig entgegen, schon aus dem einfachen Grunde, weil er jeden Federstrich des Bayreuther Meisters für eine Glorifikation des Musikalisch-Schönen hielt, Hanslick aber sehr viele Kundgebungen von Wagner als Emanationen des Musikalisch-Hässlichen erklärte. Mögen sie sich denn streiten ... ein dritter Unparteiischer darf zufrieden sein, wenn er nur die beiderseitigen Behauptungen allgemein verständlich vorgetragen findet. Dies jedoch kann ich der Abhandlung in Nr. 1 der Allgemeinen Deutschen Musikzeitung nicht zugestehn. Man lese folgende Periode:

> „Verlangen denn die Aesthetiker nicht, dass die Wagner'sche Oper zurückkehre auf den Standpunkt jener dramatisch unwahren Bühnenwerke früherer Zeiten, denen beliebiger Text untergeschoben werden konnte, und in denen trotzdem die Aesthetiker unsrer Zeit — nicht einmal die zeitgenössischen — noch

heute das Schönheitsideal der dramatischen Musik feiern und preisen!"

Was in aller Welt konnte den grimmen Hagen von Charlottenburg, dem es doch sonst nicht an Muth fehlt und der kein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegt, was konnte ihn bewegen, in diesem Falle wie Nachbars Kätzchen um den heissen Brei zu schleichen. Heraus denn mit der Sprache. In jenem kurzen Satze ist dreimal die Rede von Aesthetikern; erst die Aesthetiker im allgemeinen, dann nur die jetztlebenden, und endlich die zeitgenössischen derjenigen Opern, „denen beliebiger Text untergeschoben werden konnte". Es wäre kein unbilliges Verlangen, dächte ich, alle diese betreffenden Klassen von Personen und Werken namentlich bezeichnet zu finden. Und wird meinem Wunsche entsprochen — aber in diesem Blatte, denn die vielen Abonnenten desselben sind nicht zugleich Leser der Allgemeinen Deutschen Musikzeitung von Lessmann — dann würde ich mich freuen, dem „Klavierlehrer" einen unverhofften wenn auch nur vorüberstreifenden Mitarbeiter gewonnen zu haben. — —

Heinrich Dorn.

Das Klavier der Königin Marie Antoinette.

Von **Ernst Pasqué.**

(Schluss.)

III.

Jahre sind vergangen, das Rabenkiel-Clavecin Erard's und Levoir's hat kaum eine Veränderung erfahren, noch immer ziert es die Appartements Marie Antoinette's, die mittlerweile Königin von Frankreich geworden, deren Lieblingsinstrument es geblieben ist. Sein Aeusseres strahlt noch immer in dem früheren künstlerischen Schmuck, wie sein Ton noch stets derselbe schwache, doch auch sanfte und sinnige ist, und welcher Künstler es auch während der Zeit gespielt, selbst Gluck, der grosse dramatische Tondichter, er hat sich an ihm erfreut und es der Königin nur noch werthvoller gemacht. Doch welche Veränderungen sind dafür in der Umgebung der Königin und mit dieser selbst vorangegangen! Die drei schlimmen Vorbedeutungen, welche ihr bei ihrem Eintritt in Frankreich geworden, scheinen sich erfüllen zu wollen. Der Mord der unschuldigen Kinder, Leichen und Blut, welche die Dauphine in den Wandbehängen des Zimmers ihres ersten Nachtlagers in Frankreich, ihrer neuen Heimat, begrüssten; die furchtbaren Donnerschläge, welche sie bei ihrem Einzug in Versailles empfingen; die zwölfhundert Menschen, welche ihrem ersten Erscheinen in Paris zum Opfer fielen —, was sie der Dauphine auch Schlimmes hatten künden können, es sollte nichts sein im Vergleich zu dem Entsetzlichen, das der Königin in Wirklichkeit wurde.

Wir sind bei dem 10. August 1792 angelangt.

Das freiheitberauschte Volk hatte im Oktober 1789 die königliche Familie mit Gewalt von Versailles nach Paris in die Tuilerien geführt, wo sie nur in scheinbarer Freiheit, im Grunde als Gefangene lebte. Unter den Möbeln und anderen Sachen, die man dorthin dem Könige nachführte, hatte sich auch das Lieblingsklavier Marie Antoinette's befunden, das der armen Königin in traurigen Stunden einen wahren Trost gewährte. Der Fluchtversuch vom Juni 1791 war misslungen und wieder hatten die Tuilerien die königlichen Dulder aufgenommen. So war das Jahr 1792 herangekommen und mit ihm der eigentliche Anfang vom Ende. Am 10. August stürmten die wilden Horden der Sansculotten die Tuilerien und Ludwig XVI. sah sich genöthigt, mit seiner Familie in die Nationalversammlung zu flüchten, von wo er und die Seinigen, ihrer Sicherheit halber, wie man heuchlerisch vorgab, im Grunde doch nur als Gefangene, in den Tempel gebracht wurden. Während dieser Zeit hausten die Sieger wie Barbaren in dem königlichen Schlosse. Die kostbarsten Möbel und Gemälde wurden zertrümmert, zu den Fenstern hinausgeworfen, verbrannt oder gestohlen.

Ein Trupp Frevler war in die Zimmer der Königin gedrungen, hier unter frechem Hohn ihr Zerstörungswerk fortsetzend. Klirrend flogen die kostbaren Spiegel, die herrlichen Kronleuchter von Krystall in Stücke, die reichsten und kunstvollsten Möbel wurden von rohen Händen aus dem Fenster hinausgestürzt, wo sie auf dem Pflaster des Karrouselplatzes unter dem wüsten Gejohle der Menge zerschmetterten. Jetzt kam die Reihe an ein prächtiges Klavier in Flügelform, aus dessem schwarzen Lack sich bunte Malereien, von goldenen Zierrathen umrahmt, scharf abhoben. Es war das Lieblingsklavier der Königin. Schon war es halb zum Fenster hinausgeschoben, im folgenden Augenblick konnte es niederstürzen und das Schicksal der anderen Prachtstücke theilen, als plötzlich eine jugendliche Stimme laut und befehlend „haltet ein!" rief.

Es war ein junger Nationalgardist, der sich keck durch die tobende Menge drängte, die Hand auf das so schwer bedrohte Instrument legte und mit einer gutgespielten Lustigkeit sagte:

„Ihr Thoren! Das Klavecin der Oesterreicherin muss eine ganz andere Strafe erhalten, als die elenden aristokratischen Möbel, welche Euer gerechter Zorn soeben vernichtet hat. Es soll uns die Marseillaise — die Carmagnole hören lassen! Herein mit ihm, dass ich Euch zeige, was eigentlich in einem solchen ci-devant königlichen Instrument steckt!"

Das Klavier Marie Antoinette's war gerettet.

Brausender Beifall folgte diesen Worten und die Hände, eben noch bereit, das arme Instrument unbarmherzig zu verwüsten, zogen es jetzt wieder

sachte ins Zimmer. Der junge Nationalgardist setzte sich davor und spielte.

Es war die Marseillaise und bald hallte der Raum wieder von dem Gebrüll der Sansculotten. Nun kam die Carmagnole an die Reihe und singend durchtanzte die trunkene Menge die Zimmerreihe der Königin. Noch eine Weile, dann verhallte der wüste Lärm in der Ferne, das Zimmer war leer.

Da trat ein Mann aus einer dunklen Ecke vor, der keinen Theil an dem entsetzlichen Tumult genommen hatte. Weinend öffnete er das Instrument und begann leise dessen Tasten zu berühren. Er spielte den wundervollen Chor aus Gluck's „Iphigenia in Aulis": „Welche Grazie, welche Majestät", den man früher, in gleicher Zeit, als Marie Antoinette noch geliebt wurde, huldigend auf sie selbst bezogen hatte.

Es war der Klavierstimmer der Königin, der das entheiligte Instrument, welches das furchtbare Spottlied auf das Königshaus hatte spielen müssen. durch reine Klänge wieder zu entsühnen gedachte. Doublet, so hiess er, kannte das schöne arme Clavecin nur zu gut, denn sein Vater hatte ja mit daran gearbeitet, als einer der Gehülfen der Instrumentenfabrik Levoir's, dann der Erard's, nachdem Letzterer die Tochter des alten Levoir geheirathet und das Geschäft übernommen. Er selbst hatte das Clavecin schon als Kind gekannt, gesehen, wie es zu seiner seltenen Pracht entstanden war, und die Sorge um das schöne Instrument war es, die ihn an diesem furchtbaren und blutigen Tage in die Tuilerien getrieben. Wie gerne hätte er das Instrument geborgen, doch dies war nicht möglich: er musste sich mit dem Gedanken begnügen, dass ein Zufall — oder ein Wunder es vom sicheren Untergange gerettet hatte. Nachdem der wackere Mann sein Spiel, heute und an diesem Orte so gefährlich, den Chor bis zur letzten Note beendet, schloss er das Klavier und mit Thränen in den Augen verliess er das Zimmer, wol in Gedanken Abschied für immer von dem theueren Instrument nehmend.

Aber es kam anders als der muthige Klavierstimmer Doublet gedacht.

Die königliche Familie befand sich als Gefangene im Tempel, doch die Nationalversammlung sorgte jetzt noch immer für sie. Am folgenden Tage brachte ein Wagen allerlei Möbel, Geräthe, Kleidung und Wäsche, die man noch in den zerstörten und geplünderten Tuilerien gefunden hatte. Die arme Königin erblickte darunter auch ihr Lieblingsclavecin. Sie berührte während ihrer Gefangenschaft in der That noch einigemal seine Tasten, und stets vermochte das alte Klavier der königlichen Dulderin Trost zu spenden. Als jedoch ihr Gemahl, Ludwig XVI., von ihrer Seite, aus den Armen seiner Kinder gerissen wurde, den Tempel verlassen musste und nicht mehr dorthin zurückkehrte, blieb das Klavier geschlossen; nur noch schrille Töne konnte man vernehmen, wenn seine Saiten sprangen. Kaum ein halbes Jahr später verliess auch Marie Antoinette die Tempelmauern, um ein anderes, noch weit schlimmeres Gefängniss, die Conciergerie, zu beziehen, von welchem aus sie den letzten, schwersten Gang antreten sollte.

Ihre beiden Kinder hatte man getrennt, und während der junge Dauphin Louis durch die Misshandlungen des rohen entmenschten Simon einem frühen Tode zugeführt wurde, blieb die älteste Prinzessin, „Madame royal" genannt, die von ihrer Familie allein noch übrig war, an dem traurigen Orte zurück.

Doch die Schreckensherrschaft der Revolution nahete ihrem Ende, und nach dem 9. Thermidor, dem Sturz Robespierres, kam auch eine bessere Zeit für die junge Gefangene im Tempel. Der Nationalkonvent sandte Kommissäre ab, die sich nach dem Zustand der Tochter Marie Antoinette's erkundigen und die Härte ihrer Gefangenschaft mildern sollten. Es war der Abgeordnete des Moseldepartements Hermand, der diesen Auftrag übernommen hatte. Er besuchte die Prinzessin im Tempel, nahete ihr mit Ehrerbietung und versprach die möglichste Erleichterung ihrer Lage, eine bessere, passendere Ausstattung ihres Wohnraumes. In einer der Kammern sah er das Klavier der Königin, er untersuchte es und fand die meisten Saiten gesprungen.

„Darf ich Ihnen einen Klavierstimmer schicken, Madame?" fragte er.

Die Prinzessin antwortete tief ergriffen:

„Ich danke Ihnen, mein Herr! Das Instrument gehört nicht mir, es ist das Klavier der Königin, sie hat es zuletzt gespielt. Ich habe es seitdem nie berührt und würde es für eine Entweihung halten, dies jetzt zu thun."

Der Deputirte verbeugte sich und verliess das Zimmer.

Unberührt blieb das Klavier der todten Königin im Tempel stehen.

Kurze Zeit darauf wurde Madame Royal gegen acht Republikaner, darunter auch der Postmeister von St. Menehould, Drouet, der die Flucht Ludwig's XVI. vereitelt hatte, ausgewechselt. Sie zog nach Wien an den Hof ihres nächsten Verwandten, des Kaisers Franz, und nun war das entsetzliche Gefängniss des Tempels leer.

Nur das Clavecin Marie Antoinette's war darin zurückgeblieben, unbeachtet, vergessen.

Doch seine Erlebnisse sollten noch nicht zu Ende sein.

IV.

Was war mittlerweile mit Sebastian Erard geschehen?

Er hat, wie schon angedeutet, Klotilde, die Tochter des wackeren Meisters, der durch ihn zum königlichen Hofinstrumentenmacher geworden, geheirathet, dann, als Levoir gestorben, das Geschäft übernommen, das unter seiner Führung stets mehr und mehr an Ausdehnung gewann und mit den Jahren grösste Berühmtheit erlangte. Seinen Bruder Johann Baptist Erard hatte er zu sich gerufen, und im Verein mit diesem geschickten Arbeiter beschäftigte er sich unablässig mit der Verbesserung seiner Klaviere und Harfen, deren berühmteste Verfertiger Beide wurden. Die Königin und sein einfaches, doch schönes Instrument sah er noch oft in Versailles wieder, auch

baute er ihr noch manche andere Klaviere, darunter eines, mit dem eine Orgel verbunden war und das von Allen, die es sahen, sogar von Gluck und Piccini, als ein wahres Wunderwerk angestaunt wurde. Doch die Revolution kam und drohte wie dem Königthum auch Erard's Thätigkeit Verderben. — In dieser schreckensvollen Zeit kehrte er noch einmal in dem Schlösschen La Muette ein, wo er ja sein Lebensglück begründet hatte.

Es war im Jahre 1790 am 14. Juli, dem Jahrestag der Erstürmung der Bastille. Die Franzosen feierten das grosse Verbrüderungsfest auf dem Marsfeld und die Stadt Paris gab den Abgeordneten der französischen Gemeinden und der Armee, 16 000 Männer an der Zahl, ein glänzendes Festmahl. In den Gärten des Schlösschens La Muette wurde es abgehalten und Sebastian Erard nahm Theil daran als erwählter Abgeordneter seiner Pariser Sektion. Der hübsche Ort hatte leider schon sehr durch die Revolution gelitten; seit einem Jahre war er aus der Reihe der königlichen Schlösser gestrichen und nun sollte er verkauft, vielleicht gar zerstört werden. Mit schweren Seufzer gedachte Erard der früheren schöneren Zeiten, doch er vermochte den so gewaltig dahinbrausenden Strom der Ereignisse nicht aufzuhalten, die ihn bald selbst zu verschlingen drohten.

Erard musste endlich nach England flüchten, wo er in London ein neues Geschäft gründete. Trotz des Unglücks, das ihn in seinem Vaterlande getroffen, kehrte er nach der Schreckenszeit als reicher Mann nach Paris zurück, um auch hier seine frühere Thätigkeit aufzunehmen. Mit blutendem Herzen sah er nun die furchtbaren Zerstörungen, welche die Zeit des Umsturzes angerichtet. Die Stätte, an welcher er so glücklich gewesen, erkannte er nicht mehr, sein Haus war als „Nationaleigenthum“ verkauft worden und hatte nun, wie einen anderen Herrn, auch eine andere Bestimmung erhalten. Auf seinen Wanderungen durch Paris streifte er auch das ehemalige königliche Schlösschen La Muette, dem er eine so treue Erinnerung bewahrt hatte. Arbeiter waren beschäftigt, es auf Befehl des Eigenthümers niederzureissen, nur ein Seitenpavillon stand noch; es war derselbe, in dessen Räumen Erard der Königin sein Klavier vorgeführt hatte. Auch die schönen Gärten, der Park, waren theilweise schon verwüstet. Das bedrückte das Herz des wackeren Mannes schwer; es empörte ihn, doch diesem Gefühl entkeimte auch ein Entschluss, den er sofort zur That werden liess. Er kaufte den Ueberrest des Schlösschens mit seinem Park dem zeitweiligen Eigenthümer ab, liess wieder herstellen, was noch herzustellen war, und zog dann mit seiner Familie in La Muette ein, um fortan darinnen zu wohnen.

Nun weilte Sebastian Erard wieder in den Räumen, die ihm so lieb und werth waren, die ihm in der Erinnerung die schönsten und reinsten Genüsse bereiteten. Nur eines fehlte, um seine stille Freude an dem trauten Ort zu einer vollkommenen zu gestalten: das Klavier der Königin, das die eigentliche Quelle seines Glückes gebildet.

Auch dieser Wunsch sollte mit der Zeit erfüllt werden.

Frankreich hatte in Napoleon einen neuen Herrscher erhalten, der, obgleich aus bürgerlichem Stande und ein Kind der Revolution, seine Familie zu Königen, Prinzen und Prinzessinnen erhob. 1811 gab er Befehl, den Tempel oder vielmehr den Thurm, der das Gefängniss Ludwig's XVI. gewesen, niederzureissen. Da fand man denn unter anderem Gerümpel, auch das Klavier der unglücklichen Marie Antoinette. Napoleon's Stieftochter Hortense, die Gemahlin seines Bruders Louis, Königin von Holland und Mutter des Kaisers Napoleon III., eine leidenschaftliche, doch auch begabte Musikfreundin, nahm das geschichtlich denkwürdige Instrument für sich in Anspruch. Sie liess es wieder herstellen, und obgleich sie die herrlichsten Pianofortes besass, so spielte sie doch mit Vorliebe auf dem alten königlichen Clavecin. Auf seinen Tasten soll sie die berühmte und später zur Napoleonischen Hymne gewordene Romanze von dem jungen und schönen Dunois komponirt haben.

Doch auch diese Zeit verging; der Bruder des hingerichteten Königs, der Graf von Provence, wurde als Ludwig XVIII. wieder Herr von Frankreich, aus dem nun die Napoleonischen Familienmitglieder fliehen mussten. Die Sachen der ehemaligen Königin von Holland wurden öffentlich verkauft, darunter auch ein altes schwarz lackirtes Spinett mit verblichenen Malereien. Niemand wollte darauf bieten. Da trat ein invalider Kapitän vor und kaufte für wenige Franken das Instrument, das er mit zitternden Händen und verklärtem Blick in Empfang nahm und nach seinem Stübchen in dem Invaliden-Hotel bringen liess. Es war der ehemalige Klavierstimmer Marie Antoinette's, Doublet, der schon einmal, in den Schreckenstagen von 1792, um das Instrument geworben hatte, und der es nun wirklich sein eigen nannte. Er war Soldat geworden und zum Kapitän avancirt. In der Schlacht von Austerlitz verwundet, wurde er dann ein Bewohner des Invaliden-Hotels. Doublet hielt das Klavier seiner Königin hoch in Ehren bis an seinen Tod, doch nun gelangte es in Hände, die es erst recht zu schätzen wussten. Der alte Sebastian Erard hatte von dem Clavecin gehört, er eilte zu dessen jetzigem Besitzer, erkannte seine Arbeit vom Jahre 1770, wie auch den Sohn des damaligen tüchtigen Arbeiters von Levoir wieder und erhielt von Doublet die bestimmte Zusage, dass nach des Kapitäns Tod das Klavier der Königin in keines Anderen Hände gelangen sollte als in die Erard's.

So kam es auch. Doublet, dem seine Wunden viel zu schaffen machten, starb vor dem viel älteren Erard, und nun wurde der eigentliche Verfertiger des Klaviers auch dessen Besitzer. Von nun an prangte es, passend hergestellt, wieder in dem Salon des Schlösschens La Muette, jetzt der Wohnung Erard's, und an derselben Stelle, wo es Anno 1770 gestanden und der junge Künstler es der Dauphine vorgeführt.

Doch auch Erard's letzte Stunde schlug. Er starb am 5. August 1831 in seinem Schlösschen La Muette. Am Tage vor seinem Scheiden musste sein Sohn ihm noch auf dem alten Klavier mit den Rabenkielen längstvergessene Weisen des vorigen Jahrhun-

derts vorspielen, und an dem Geiste des achtzigjährigen Greises zogen Alle die vorüber, welche er im Leben geliebt: sein guter Meister Levoir, seine geliebte Klotilde, die ihm längst vorangegangen war, und seine angebetete Königin, die unglückliche Marie Antoinette, die er sich anschickte, alle wieder zu sehen. —

Dies die Geschichte des Klaviers der Königin; sie lehrt, dass die Menschen und ihre Werke oft wechselvollen Schicksalen unterliegen.

Das Schlösschen La Muette zu Paris befindet sich heute noch im Besitz der Nachkommen des alten Sebastian Erard — sein Sohn starb 1855 darin, auf derselben Stelle, wo 24 Jahre früher der Vater aus dem Leben geschieden. — Das alte Klavier Marie Antoinette's wird wol auch jetzt noch in dem wiederhergestellten reichen Rococosalon Ludwig's XVI. zu finden sein.

Neue Erfindungen.

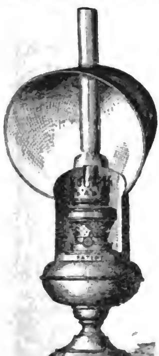
1. Beleuchtungsgegenstände.

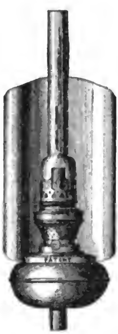
Es ist ein wohlthuender Zug der Zeit, dass neuere Erfindungen oder Verbesserungen an neuen oder bereits bestehenden Einrichtungen mit den Bedingungen der allgemeinen Gesundheitspflege Hand in Hand gehen müssen, wenn sie auf grosse Beachtung im öffentlichen Verkehr zu rechnen den Anspruch machen wollen. —

Zu den Organen, die in neuerer Zeit die Aufmerksamkeit von gelehrten Fachmännern besonders erregt haben, gehört in erster Reihe das menschliche Auge. —

Die beklagenswerthe Thatsache, dass die Kurzsichtigkeit in unserer Generation zunimmt, ist nicht länger zu leugnen, und jede Einrichtung, die eine Schonung dieses edlen Organs zum Zweck hat, verdient die Beachtung von Fachmännern und Laien. —

Die Zunahme des musikalischen Studiums, namentlich am Klavier musste auf die zweckmässige Beleuchtung der Flügel und Pianinos führen, da das bisherige Licht durch Stearinkerzen oder Petroleum-Lampen sich als kein Schutz des Auges, sondern als gerade das Gegentheil davon herausgestellt hatte. Deshalb ist es dankenswerth anzuerkennen, wenn intelligente Gewerbtreibende mit Fabrikaten in die Oeffentlichkeit treten, welche praktische Einrichtung mit Eleganz harmonisch verbinden. Vorerst die bereits in weiten Kreisen sich der besten Anerkennung erfreuenden mit verstellbarem Reflector versehenen patentirten Pianino-Flügel- und Orgel-Lampen des Herrn **Robert Rühe** in **Landsberg a. W.** Herrn Rühe ist es nach jahrelanger Bemühung und unzähligen Versuchen gelungen, Form und Lage des verstellbaren Reflectors so herzustellen, wie es den heutigen unerlässlichen Anforderungen der Gesundheitspflege in Bezug auf die Konservirung des menschlichen Auges entsprechen muss. Seine Lampen schützen bei vortrefflicher Beleuchtung des Notenblattes die Augen des Spielers, wie auch des daneben sitzenden Lehrers in so vollendeter Weise, dass angesehene Augenärzte sich bereits höchst anerkennend darüber ausgesprochen haben, — sie entbehren ausserdem vollständig des so unangenehmen Klirrens, das so oft den vollen Genuss eines Musikstückes beeinträchtigt und erfüllen alle Anforderungen des Comforts und Geschmackes.





Eine andre Art von Klavierlampe, doch nur für Pianinos verwendbar, erfanden die Herren **Schmidt, Timm & Co. in Iserlohn.** Dieselbe wirft ihr Licht von oben auf das Notenblatt. Die sämmtlichen Einzeltheile der Lampe (Brenner, Glocke, Schirm, ja selbst das Bassin) sind auf Grund längere Zeit fortgesetzter Versuche und Beobachtungen eigens für den vorgedachten Zweck konstruirt und auf's sorgfältigste ausgeführt. Das Bassin ist aus klarem, durchsichtigem Glase hergestellt, weil mattes oder geschliffenes Glas, sowie Porzellan stets mehr oder weniger Schatten wirft, was aber durchaus vermieden werden sollte. Die für Instrumente von gewöhnlicher Höhe, bei denen der Raum zwischen Notenpult und Deckel, aufrecht gemessen 350—400 Mm. beträgt, passende Lampenform wird auf das Instrument gestellt, so dass die Lampe frei über dem Notenbuche schwebt und der beschwerte Fuss als Gegengewicht dient. Andere Konstruktionen werden wieder auf dem Deckel des Instrumentes festgeschraubt. Die Konstruktion zum Festschrauben an der Stirnwand eingerichtet wird hauptsächlich für hohe (kreuzsaitige) Instrumente gebraucht. Die Ringe, welche das Bassin, sowie die Glocke aufnehmen und tragen, sind mit Schräubchen versehen, durch deren Festdrehen jedes Klirren und Schnarren der Lampe sofort abgestellt werden kann. Der Ring zum Tragen der Lampe kann, wenn letztere



ausgehoben, umgelegt oder durch Herausziehen eines Stiftes in hängende Stellung gebracht oder aufgeklappt werden. Der zur Lampe gehörende Papierschirm ist so eingerichtet, dass das volle, ganze Licht nur nach unten fällt. — Die vorstehende Abbildung zeigt die Lampe mit beschwertem Fuss, die auf das Pianino gestellt wird. Bei Bestellungen muss die Höhe des Instrumentes angegeben werden. Denn bei sehr niedrigen Instrumenten hindert das über die Noten herabhängende Bassin ein Umwenden des Blattes, die Lampe muss also etwas höher angebracht werden und empfiehlt sich für diesen Fall die Form, welche in die obere Stirnwand angeschraubt werden kann. Be-



dingung für das gute Licht dieser Lampe ist aber durchaus reines, wasserhelles Petroleum, denn durch trübes Petroleum wird die volle Wirkung der Flamme gehindert und es bildet sich ein schwacher Schattenkegel auf dem Notenblatte. Vielfache Versuche, welche ich auch mit dieser Lampe angestellt, haben mir auch ihre Zweckmässigkeit auf das vollkommenste erwiesen und dürfte die hübsche Form und das gute Material (Bronze) noch zu ganz besonderer Empfehlung gereichen.

Für Gegner der Petroleum-Lampe und für Solche, welche eine Beschwerung der Flügel durch Lampen nicht lieben, hat Herr Hofpianofortefabrikant **Duysen** Friedrichstr. 219 eine einfache und sehr zweckmässige Art Flügelleuchter konstruirt. Die Form ist aus beistehender Zeichnung ersichtlich. Das Material



ist Nickel. Der Fuss ist mit Blei ausgegossen, hält also dem Arme wie der Tülle mit dem Lichte das Gleichgewicht. Sie haben den grossen Vortheil vor den bei Flügeln oft zu weit von dem Notenblatt entfernt stehende Lampen, dass man das Licht dicht zum Notenblatte wenden, die Flammen also einander nähern kann. Zur Dämpfung des Lichtes dient ein grüner Schirm, der mit einem um das Licht zu legenden Ringe in Verbindung steht.

2. Dr. Ihlenburgs musikalischer Taktmesser.

Dr. Ihlenburgs Metronom ist ein kleines, zierliches Instrument von der Grösse einer Taschenuhr. Es besteht aus einer Metallhülse, aus welcher das Band mit den Graden herausgezogen werden kann. Ein Druck auf einen an dem Kapsel-Deckel angebrachten Knopf lässt die ganze Länge des Bandes wieder in das Innere der Kapsel zurückschnurren, eine Einrichtung, die das Metronom mit gewissen Metermaassen gemeinsam hat. Die eine Seite des Bandes zeigt die Pendellängen von 1 bis 200. Das bis zu dem gewünschten Grade herausgezogene Band wird durch einen Federdruck festgehalten und nun fasst man das obere Ende desselben und lässt es schwingen, wobei die Kapsel als Gewicht des Pendels dient. — Das Instrument ist sehr praktisch und wird Chor- und Orchester-Dirigenten, sowie Musiklehrern zur genauen Bestimmung des Tempo eines Musikstückes gute Dienste leisten. Der Preis ist ein mässiger.

E. B.

Musik-Aufführungen.

Zur Nachricht.

Es ist mir bei der Fülle von Konzerten und bei dem knappen Raume, der mir für Musikberichte zur Verfügung steht, nicht möglich, über ein und denselben Künstler oder ein und dasselbe Konzertinstitut mehr als einmal im Winter zu berichten. Nur wenn es sich um die Würdigung von neuen, bedeutenden Kunstwerken handelt, kann hiervon eine Ausnahme gemacht werden.

Emil Breslaur.

— Der **Paul Seiffert**'sche Gesangverein, dessen intelligenter Leiter keine Mühe scheut, um seinen a capella-Chor immer höheren Stufen künstlerischer Bedeutung zuzuführen, dessen Stimmen demzufolge an Wohllaut und Ausdrucksvermögen stetig zunehmen und dessen Leistungen sich von Konzert zu Konzert künstlerisch abgerundeter gestalten, brachte in seinem zweiten Konzerte einige sehr ansprechende neue Chorlieder, ein Volkslied von Wüllner, ein schwedisches Volkslied von Reinecke, „der verrathene Freier", und „Spazieren wollt' ich reiten" von Brahms. Die beiden letzten fanden so vielen Beifall, dass sie auf allgemeines Verlangen wiederholt werden mussten.

— Das 7. Prüfungskonzert von Schülern der Musikschule des Herrn **Theodor Hirsch** brachte 30 Stücke für Klavier, Violine und Quartettgesang. Die Kleinen wie die Grossen spielten frisch und munter und werden durch ihre Leistungen ihrem Lehrer und ihren Angehörigen gewiss Freude bereitet haben. Unter den vorgeschrittenern Schülerinnen müssen wir Frl. Else Pauli nennen, welche Mendelssohn's Rondo capriccioso recht gewandt spielte.

—r.

Alfred und Heinrich Grünfeld. 8. März. Sing-Akademie.

Herrn Alfred Grünfelds Künstlerindividualität ist in diesen Blättern zur Genüge gekennzeichnet worden. Seine glänzende, unfehlbare Technik, sein sympathischer Ton, sein packender, pikanter Vortrag haben ihn längst zum Liebling des Publikums gemacht, das auch heut nicht müde wurde, ihn in ehrender Weise auszuzeichnen. Es waren besonders die kleinen Stücke: Moszkowski's Serenade, eine Mazurka eigner Komposition, 2 Etüden von Chopin, ein Menuet von Bizet, die nicht schöner gespielt werden können, und von denen Moszkowski's reizende, so edel einfache und anspruchslose Serenade dem Publikum am meisten zu gefallen schien, denn sie wurde stürmisch da capo verlangt. Dass Herr A. G. dem Vortrag der B dur-Sonate von Mendelssohn, welche er im Verein mit seinem Bruder spielte, und der 32 Variationen von Beethoven in technischer Beziehung nichts schuldig blieb, muss als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Wüsste er solche und ähnliche Werke der Klassiker noch zu der geistigen Bedeutung empor-

zuheben, wie es andere grosse Pianisten vermögen und wozu allein die fortdauernde Beschäftigung mit denselben, eine liebevolle Versenkung in deren Inhalt befähigt, er wäre der Grössten einer. Und nach dieser Seite hin, haben wir noch eine Steigerung seines schönen, hervorragenden Talents zu erwarten, und unsere Erwartung wird bei der künstlerischen Einsicht und dem ernsten Streben des so hoch begabten jungen Künstlers gewiss nicht getäuscht werden.

Herr Heinrich Grünfeld, der Violincellist, spielte ein Konzertstück von Servais und kleinere Stücke von Popper und Chopin. Staunenswerth ist die Technik, welche er in Bravourstücken, wie das von Servais, entwickelte. Doch hierin mag ihm wohl mancher Künstler seines Instrumentes gleichstehen; aber in der Zartheit und Poesie des Tones, in der Art, wie er die Kantilene zu beseelen versteht, hat er keinen, der es ihm gleich thäte.

— In einem Konzert der Frau Schulzen v. Asten trat eine äusserst talentvolle Violinistin, Fräulein **Marie Soldat,** Schülerin Joachim's auf. Sie spielte den Violinpart der Brahms'schen Sonate op. 78 und zeigte darin nicht nur eine vorzüglich gebildete Technik, sondern auch ein feines Verständniss für den geistigen Gehalt des hoch interessanten und überaus werthvollen und eigenartigen Musikstückes. Emil Breslaur.

— Die musikalische Soirée, welche Herr **Richard Schmidt,** Direktor des Konservatorinm's für Musik, Königin Augustastrasse 8, am 18. März in der Aula der Falk-Realschule veranstaltet hatte, gewährte ein erfreuliches Bild von der Leistungsfähigkeit dieser Anstalt. Wir hörten einen kleinen gemischten Chor, der selbst schwierigere Sätze, wie das Ensemble 1. Akt, III. Scene aus Lohengrin und einen Chor aus den „Meistersingern von Nürnberg“ mit durchaus gutem Gelingen zur Ausführung brachte; ferner drei Gesangschüler, die Herren von Pauli, Limann und Schutzer, von denen der Zweite von dem Ziele eines tüchtigen Konzertsängers nicht mehr weit ab ist, während die beiden andern mit sichtbarem Enthusiasmus und zweifellosem Talent, das ein sicheres Gelingen in Aussicht stellt, demselben nachstreben; endlich verschiedene Klavierspieler. Hier sind es hauptsächlich Frl. Hosenfelder (1. Satz aus Beethoven's B dur-Konzert), Frl. Cohn (Capriccio H moll von Mendelssohn), Frl. Jaeckel (1 Satz des C moll-Konzerts von Beethoven), die wir lobend erwähnen können; aber auch die anderen mit ihren kleineren Gaben dürfen wir nicht vergessen. Alle, wenn auch mitunter in ihren Leistungen beeinträchtigt durch die bei Schülern so natürliche Angst und Befangenheit, liessen wohl erkennen, dass eine musikalisch hochgebildete und klavier-pädagogisch sichre Hand sie leitet. A. Werkenthin.

— Ein junges polnisches Geschwisterpaar, die Damen Frl. **Wanda** und **Jadwiga von Bulewski,** stellte sich am 14. März in der Sing-Akademie in einem eigenen Konzert dem Berliner Publikum vor, nachdem es vorher die Ehre gehabt hatte, in einer der Donnerstags-Soiréen der Kaiserin mitwirken zu dürfen. Die bedeutendere von beiden Schwester ist die Geigerin Frl. Jadwiga. Als eine Schülerin Vieuxtemps' verfügt sie über eine sehr elegante und graziöse Bogenführung. Ihr Ton klingt angenehm, ist jedoch so klein und zart, dass man oft Mühe hat, ihn überhaupt zu hören. Ihre im Uebrigen gut entwickelte Technik geht nicht über ein gewisses Maass von Virtuosität hinaus. Noch schwächer steht es mit der Pianistin Frl. Wanda, deren Leistungen für ein Konzert in der Sing-Akademie bis jetzt kaum ausreichen dürften. Das ziemlich zahlreich versammelte Publicum, welches überwiegend aus Landsleuten der beiden jungen Damen bestand, überschüttete jede einzelne Leistung derselben mit begeistertem Beifall und spendete zwei mächtige, jedenfalls aber sehr verfrühte Lorbeerkränze. Richard Schmidt.

Mittwoch den 15. März, in der Sing-Akademie Konzert von **Max Jentsch**, unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frau **Johanna Wegner** und des Königl. Kammermusikers Hrn. **Felix Meyer.**

Wir hörten von dem Konzertgeber das Andante con moto und Allegro ma non troppo aus der Sonata apassionata von Beethoven und 3 Stücke Barcarole, Elfenreigen und Scherzo eigener Komposition. Als Pianist erscheint uns Herr Jentsch, der im Besitz eines hübschen, klangvollen Anschlages ist, noch nicht reif genug, um sich mit Erfolg an die Wiedergabe dieser Beethoven'schen Sonate zu machen. Wir wollen zugeben, dass grosse Befangenheit seine Sicherheit beeinträchtigte, und das Tempo des Final-Satzes, welches, allegro non troppo angeschrieben ! ist, zu einem übermässig eiligen gestaltete, wodurch alle Deutlichkeit verloren ging; wir würden ihm das nicht so hoch anrechnen, wenn uns die Töne, die wir hörten, nur ein einzig Mal hätten die Ueberzeugung geben können, dass der Spielende von dem Inhalt dieser ebenso erhabenen wie leidenschaftlichen Komposition durchdrungen wäre, dass er sich zum mindesten bemühte, demselben Ausdruck zu geben. Günstiger gestaltete sich der Eindruck von dem Pianistenthum des Hrn. Jentsch aus dem Vortrag seiner eigenen Kompositionen. Hier zeigte sich eine nicht unbedeutende Seite der Befähigung, die vornehmlich nach der Seite der Geläufigkeit hervortrat, welche jedoch, um noch besser zu wirken, im allgemeinen hätte sicherer sein müssen. Der Konzertgeber erscheint uns demnach als ein entwicklungsbedürftiger aber auch wohl entwicklungsfähiger junger Pianist; als Komponist befindet er sich, nach den 3 Manuscripten, die er diesmal vorführte, zu urtheilen, auf derselben Stufe. — Herr Felix Meyer, unser trefflicher Violinist, spielte Spohr's Gesangscene und Ungarische Lieder von Ernst, und gefiel uns vornehmlich in dem letzteren überaus schweren Stück, das er mit eminenter Fertigkeit, (wir erinnern an die Flageolett-Variation) und hinreissendem Feuer ausführte. — Von Frau Johanna Wegner, einer Altistin, hörten wir eine Cantate: Dopo tante pene von Marcello und drei Lieder von Schubert, Marschner und Lessmann. Dieselbe besitzt ein schönes Stimmmaterial, das jedoch nach der Höhe hin (vom $\bar{\bar{g}}$ bis $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{d}}$) noch einer sorgfältigen und vorsichtigen Schulung bedarf. Intonation und Aussprache sind gut, der Vortrag musikalisch, im allgemeinen noch zu kühl und leidenschaftslos. Dass Frau Wegner auch warm beim Singen werden kann, zeigte sich beim

Vortrage eines reizenden Liedes von Lessmann: „Du rothe Rose auf grüner Haid". Doch wollte uns grade da bedünken, dass etwas weniger mehr gewesen wäre. A. Werkenthin.

Herr **W. Handwerg**, Direktor des Pädagogiums für Musik, veranstaltete am Montag, den 20. März, in der Aula der Charlottenschule eine Aufführung, in der Schülerinnen der Oberklassen Zeugniss von ihrem musikalischen Können ablegen sollten. Es wurden Stücke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt vorgetragen. Die Schülerinnen spielten fast alle Stücke auswendig; sie gebieten durchweg über einen klaren Anschlag, gut ausgebildete Technik und frischen Vortrag. Auch die Sologesangsklasse leistete Erfreuliches, ebenso der Geiger Felix Kirsten, der recht brave Fortschritte gemacht hat und entschieden viel musikalische Befähigung besitzt. Dem allen schloss sich würdig die Chorklasse an, die unter Leitung ihres Lehrers, Herrn Prüfer, zwei Lieder von Reinecke sang. S.

Einen sehr erfreulichen Eindruck machte das erste **Volks-Koncert**, welches Herr **Paul Rachfall** am 23. März mit dem aus 45 Musikern bestehenden Orchester des von ihm geleiteten Sophien-Konservatoriums im grossen Saale des Handwerkervereins veranstaltet hatte. Die Orchestermitglieder sind, mit Ausnahme von 8 Personen, sämmtlich im Konservatorium des Herrn R. gebildet. Der erste und zweite Theil brachte die Ouvertüre zu Athalia von Mendelssohn, eine Paraphrase von Wilhelmy über Walthers Preislied aus Wagners Meistersingern für Orchester mit Violine, Weber's Konzertstück, dessen Klavierpart ein Schüler der Anstalt, Herr Adolf Kuntze klar, geläufig und fein nüancirt vortrug und das vom Orchester sehr zart begleitet wurde, — ferner einen Trauermarsch von Paul Rachfall, der nicht ungewöhnliches Kompositionstalent verräth und wirkungsvoll instrumentirt ist — und Beethoven's C-dur Sinfonie.

Alle diese Leistungen waren schön abgerundet, zum Theil sogar künstlerisch bedeutsam. Die jungen Leute haben offenbar eine gute Schule genossen, die es sich angelegen sein lässt, sie zu tüchtigen Musikern heranzubilden. Manche Instrumente waren besonders gut vertreten, z. B. die Oboe, die im ersten Theil der Sinfonie ihren Part sehr wacker durchführte, ferner das Violoncell und vor allen die Violine.

Nach den heutigen Leistungen zu urtheilen, dürfte das Orchester vielleicht berufen sein, eine Lücke in unserem Konzertleben auszufüllen und wie die Müller-Hartung'sche Orchesterschule in Weimar dem Mangel an gut geschulten Orchestermusikern abzuhelfen. Nach Schluss des ersten Theiles überreichten dankbare Schülerinnen ihrem Direktor einen schönen Blumenstrauss und einen grossen, mit seidenen Bändern verzierten Lorbeerkranz. Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Direktor des Königlichen Domchors, Professor von Hertzberg erhielt den Königlichen Kronenorden dritter Klasse, der Konzertsänger und Lehrer am Königlichen Konservatorium zu Dresden Eugen Hildach das Fürstlich schwarzburgische Ehrenkreuz dritter Klasse. Ausser den Herren Heinrich Hoffmann und Professor Reintbaler, wie früher schon berichtet, wurde auch Herr Musikdirektor Vierling zum ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste erwählt.

— Dem Gesanglehrer und Komponisten Edwin Schultz hierselbst, welcher im Auftrage des königl. preussischen Kriegsministeriums ein Soldatenliederbuch in ein- und vierstimmiger Ausgabe für die Militärgesangvereine im preussischen Heere bearbeitet hat, ist der königl. Kronenorden vierter Klasse verliehen worden.

— Bülow hat dem provis. Leiter des Prager Konservatoriums, Bennewitz, mitgetheilt, dass er diesem Institute, dessen Leistungen er hoch halte, als gründendes Mitglied beitrete, dass er ferner eine fünfsaitige Bassgeige, wie er sie in der Meininger Hofkapelle eingeführt, und eine Herm. Ritter'sche Viola alta dem Konservatorium schenke: schliesslich hat er den Wunsch ausgesprochen, einen von dem Paukenvirtuosen Blaha, dessen Kunst er im Orchester des kgl. deutschen Landestheater bewunderte, geschulten Paukenschläger in seiner Kapelle zu besitzen.

— Sophie Menter wurden sowohl vom König von Dänemark wie auch vom König von Schweden die höchsten Auszeichnungen (die goldene Medaille litteris et artibus) zu Theil, desgl. ein eigenhändiges Schreiben von der Königin von Dänemark und der Kaiserin von Russland.

— Zur Durchführung des definitiven Statuts der hiesigen Akademie der Künste sind in Bezug auf die Königl. Hochschule für Musik folgende Bestimmungen getroffen worden: Das Bedürfniss einer organischen Zusammenfassung der Lehrgebiete der jetzt, getrennt neben einander bestehenden Abtheilung A. (für musikalische Komposition) und Abtheilung B. (für ausübende Tonkunst) hat sich im Laufe der Zeit immer dringlicher herausgestellt. Zur Erreichung dieses Zweckes ist eine Verfassung des genannten Institutes im Plane, welche an die Stelle der bisherigen Abtheilung B. (für ausübende Tonkunst) eine einheitliche Hochschule für Musik setzt, zu deren Aufgaben auch die Ausbildung in der Komposition gehören soll. Demzufolge wird die Ergänzung der jetzt bestehenden drei Hauptklassen (Abtheilungen) für Gesang, Orchesterinstrumente und Klavier (Orgel) durch eine vierte für musikalische Komposition erforderlich. Die Vorsteher dieser vier Abtheilungen nebst dem zweiten ständigen Sekretair der Akademie, welcher der Senatssektion für Musik angehört und mit erweiterten administrativen Befugnissen auszustatten ist, sollen das Direktorium der Anstalt bilden, das unter wechselndem Vorsitz seiner künstlerischen Mitglieder die artistischen Angelegenheiten der Hochschule leitet. Die Mitglieder der bisherigen Ab-

theilung A. (für musikalische Komposition), welche als solche in Wegfall kommt, werden als Meister die höhere Ausbildung der dazu befähigten und vorgebildeten Schüler in der musikalischen Komposition übernehmen, und es ist vorbehalten, dieselben an dem entsprechenden Unterricht in der Hochschule zu betheiligen und aus ihrer Mitte den Vorsteher der betreffenden neuen Abtheilung zu berufen.

— Herr Franz Kullak führt die von seinem Vater gegründete „Neue Akademie der Tonkunst" in derselben Weise wie bisher und mit den alten, bewährten Lehrkräften fort. Derselbe hat sich durch seine langjährige Lehrthätigkeit, die er unter den Augen seines Vaters ausgeübt, zu einer Lehrkraft ersten Ranges entwickelt, seine künstlerische und pädagogische Befähigung haben sich zu wiederholten Malen auf das glänzendste bewährt, so dass er wohl im Stande sein wird, die Anstalt auf der Höhe zu erhalten, auf welche sie die Bemühungen seines Vaters erhoben. E. B.

— Herr Leonh. Engelhardt, Tenorist und Rhetoriker, beabsichtigt nach zehnjährigen Studien in der Gesangskunst (in München, Wien, Mailand, Paris), einem wichtigen Unterrichtsgegenstande, nämlich der „Ton- und Stimmbildung nicht nur für den Gesang allein, sondern auch für den öffentlichen Rede-Vortrag" (auf der Bühne, auf dem Katheder, auf der Kanzel, im Gerichtssaale, für das militärische Kommando etc,) seine Thätigkeit zu widmen und hat in der Hornstr. 10—11 im Verein mit seiner Gemahlin, der Konzert- und Oratoriensängerin Frau Ida Engelhardt-Schultz, ein Lehr-Institut errichtet.

— Die unter Herrn Janke's Leitung in Sommer's Salon stattfindenden Konzerte der Sinfonie-Kapelle vermittelten uns letzthin die Bekanntschaft zweier Schülerinnen des Hrn. Dr. Hans Bischoff. Frl. Helene Möller spielte das G-moll-Konzert von St. Saëns, Frl. Hedwig Holtz Chopin's E-moll-Konzert. Die beiden jungen Künstlerinnen sind zum öffentlichen Auftreten in erfreulicher Weise befähigt und erwarben sich reichen Beifall.

— August Wilhelmj's Konzerte in Kalkutta sind von beispiellosen Resultaten gekrönt. Auch hier findet nicht nur seine unvergleichliche Meisterschaft auf der Geige die höchste Bewunderung, sondern auch sein hervorragendes Direktions-Talent. Nach der „Times" wird Professor Wilhelmj von Kalkutta aus direkt nach Teheran (Persien) gehen und von da über Kairo, Konstantinopel und Athen nach Deutschland zurückkehren, woselbst er bei den „Parsifal"-Aufführungen in Bayreuth mitwirken wird, wie 1876 beim „Ring des Nibelungen".

— „Hagbarth und Signe", Oper von E. von Mihalovic, Text von A. Stern nach einem Drama von Oehlenschläger, ist am 12. d. M. im Dresdener Hoftheater zum ersten Male in Scene gegangen. Das Werk steht gänzlich auf dem Boden der neudeutschen Schule.

— Der „Verein deutscher Pianoforte-Fabrikanten und Händler" hielt jüngst unter dem Vorsitz des Pianofabrikanten Herrn Heiser in Stappenbeck's Restaurant eine zahlreich besuchte Versammlung, in welcher zu der pro 1883 projektirten internationalen Ausstellung von Musikinstrumenten aller Art in Berlin Stellung genommen werden sollte. Aus den Mittheilungen des Comités ging hervor, dass dasselbe bezüglich der Lokalfrage dahin Vorsorge getroffen hat, dass je nach dem Umfange der eingehenden Anmeldungen eine Auswahl unter Plätzen verschiedener Grösse getroffen werden kann, ferner, dass die Theilnahme an dem Unternehmen auch weit über die Grenzen Deutschlands hinaus erfreulich wächst. Die animirte Discussion, welche namentlich Detailfragen zum Gegenstande hatte, endigte mit der einstimmigen Annahme folgender Resolution: „Der heute hier versammelte Verein deutscher Pianoforte-Fabrikanten und Händler begrüsst die im Jahre 1883 in Berlin stattfindende internationale Ausstellung von Musikinstrumenten mit Sympathie und erklärt sich bereit, das Unternehmen ebensowohl durch eigene thatkräftige Betheiligung der einzelnen Mitglieder als durch die Machtmittel des Vereins in regster Weise zu fördern."

— Der durch seine unlängst im Verlage von A. Frantz in Demmin erschienenen Werke: „Geschichte der Orgel" und „Geschichte des Oratoriums" rühmlichst bekannte Musikgelehrte O. Wangemann, hielt in Greifswald am 23. Februar zum Besten des Rettungshauses, im Saale des Herrn Wobbe, einen Vortrag über die neuesten Forschungen, betreffend die indische Musik. In anziehendster Weise charakterisirte der Redner die Melodien, Instrumente, Dramen, Bühnenaufführungen der alten Inder. Eingehend besprach Herr Wangemann die Rasas, Ragas und Avataras der Inder, diese Eckpfeiler der indischen Musik, und wurde rühmend sowohl die Sachkenntniss anerkannt, die sich der Redner auf diesem so umfangreichen Gebiete erworben hat, als auch die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er sich seiner Aufgabe erledigte.

— Die Grossherzogl. Orchester- und Musikschule in Weimar wurde, nachdem der Grossherzog das Protektorat derselben übernommen, mit nur 12 Schülern 1872 begonnen. Schon nach zwei Jahren stieg die Schülerzahl auf 30 und jetzt ist es der umsichtigen Leitung Müller-Hartungs, der für das Institut seine ganze Kraft einsetzt, gelungen, mit einem gediegenen Lehrerkollegium die junge Anstalt mehr und mehr zu heben. Die anfänglich im Witthumpalais gewährten Zimmer reichten nicht mehr aus, und so sah sich der Grossherzog veranlasst, die Räume des alten Kornhauses zu überweisen und entsprechend herrichten zu lassen. Nun wurde es möglich, die Schule zu erweitern durch die Einrichtung einer Abtheilung für Schülerinnen zur Ausbildung im Klavierspiel und Sologesang, Harmonielehre und Chorgesang, sowie einer Vorbereitungsschule für Knaben und für Mädchen vom 10. Jahre an zur Vorbildung im Klavierspiel. Für Diejenigen, welche in den Fächern der Volksschule noch nicht genug Festigkeit erlangt haben, ist eine Fortbildungsschule mit besonderem Lehrer eingerichtet. Die bisherigen Lehrziele, Unterricht in sämmtlichen Orchesterinstrumenten sowie Klavier, Theorie und Musikgeschichte, Ausbildung des Gehörs durch Chorgesang, blieben im Wesentlichen unverändert, die Lehrkräfte erhielten einen sehr erfreu-

lichen Zuwachs durch Herrn und Frau v. Milde, und zählt jetzt die Schule 22 Lehrer mit 150 Schülern. Alle, welche den Schulkursus tüchtig absolvirt haben, sind entweder an guten Kapellen angestellt oder haben eine sonst entsprechende Stellung erhalten, ja 14 sind bereits als Dirigenten thätig. Es dürfte kaum in anderen Berufszweigen möglich sein, nach 4 — 5 Jahren schon eine so auskömmliche Lebensstellung zu erringen, welche ausserdem noch den Militärdienst in nicht zu unterschätzender Weise erleichtert. — Die Orchesterschule erfreute sich seit der Zeit ihres Entstehens fort und fort der Gunst der höchsten Herrschaften, welche sich nicht allein durch den Besuch der Konzerte, sondern auch durch Gewährung von Stipendien, Anschaffung von Lehrmitteln und Unterstützungen aller Art kundgiebt. Nächstdem ist es dem hiesigen Sparkassenverein, sowie Hrn. v. Bülow zu verdanken, dass der Anstalt bedeutende Summen zugeflossen sind. Auch in der Stadt zeigten sich warme Sympathien für die Schule durch werthvolle Geschenke oder Geldbeiträge. — Die Aufführungen sind, um die Schüler bald an ein Auftreten vor dem Publikum zu gewöhnen, schon seit Beginn des zweiten Schuljahres eingerichtet, in diesem fanden deren 2, im dritten 4, dann aber in jedem Schuljahre 10 statt; sie haben sich von bescheidenen Vorführungen zu wirklichen Konzerten emporgeschwungen und bieten theils Orchester mit Instrumental- und Vokalsolovorträgen, theils Kammermusik, ja dürfen als eine Ergänzung der Theaterkonzerte insofern betrachtet werden, als die älteren Konzertstücke für Klavier und Violine, sowie Symphonien von Bach, Haydn und Mozart dort nur selten zu Gehör gebracht werden können. Seit 3 Jahren wird ein Entrée von nur 6 Mk. für 10 Konzerte erhoben, welches zur Unterstützung befähigter, aber unbemittelter Schüler verwendet wird, und es hat diese Einrichtung beim Publikum eine so erfreuliche Aufnahme gefunden, dass im Vorjahre jede Aufführung doppelt erfolgen und eine zweite Abonnentenreihe hergestellt werden musste. N. Zeitschr. f. Mus. W. Z.

Brüssel. M. le chevalier Léon de Burbure, Mitglied der Kommission der Königlichen Akademie, welche sich mit der Veröffentlichung der Werke der alten, niederländischen Meister beschäftigt, giebt eine Arbeit heraus, welche einen sehr werthvollen Beitrag zu dieser eben erwähnten Veröffentlichung bietet. Diese Arbeit besteht in einer Studie über ein kostbares, musikalisches Manuskript, welches Herr Doktor Abramo Basevi aus Florenz kürzlich der Abtheilung der schönen Künste der Akademie verehrt hat. Das Manuskript enthält zwei Abtheilungen, die erste umfasst nach einem einleitenden Stück zu fünf Stimmen 42 Gesänge zu vier Stimmen, die zweite zählt 44 Stücke zu vier Stimmen, alles Kompositionen der besten Meister der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; der Sammler hat den Schülern Ockenheim's, dem berühmten Begründer der niederländischen Schule, den grösten Raum seines Manuscripts angewiesen. Es ist äusserst reich mit Wappen und Miniaturen geschmückt, von denen die Veröffentlichung M. de Burbure's sechs Nachbildungen in Lichtdruck bringt. Die Musik und der Text haben dem ausgezeichneten Antwerpener Musikologen Stoff zu den eingehendsten und interessantesten Analysen geliefert, die Zeichnungen selbst entgingen seinen Untersuchungen nicht; das Resultat war, dass M. de Burbure die Entstehung des datumlosen Manuskripts in das Jahr 1532 verlegte. In Gestalt eines Postskriptum's fügt M. de Burbure der vorhergehenden Studie zwei Auszüge, welche sich gleichfalls auf die niederländischen Musiker beziehen, hinzu. Sie sind dem äusserst seltenen und originellen Werke von Claudius Sebastiani vom Jahre 1558 entnommen. Es heisst; „Bellum musicale inter plani et mensurabilis cantus regis etc." Der Inhalt schildert einen Kampf zwischen der Choralmusik und der Mensuralmusik, die Musik wird mit einem Lande mit vielen Provinzen verglichen, in dem die herrschenden Brüder der Mensuralmusik und des cantus planus im heftigen Kampfe um die Oberhoheit streiten.

L' Echo musical.

Riga. Unter Leitung des Musikdirektors Herrn Bergner gelangte im Theater Max Bruch's „Glocke" zur Aufführung und fand solchen Beifall, dass dies schöne Tonwerk noch fernere zweimal vor ausverkauftem Hause wiederholt werden musste.

Rom. Donizetti's nachgelassene, hier zum ersten Male aufgeführte Oper: „Il Duca d'Alba" hatte einen bedeutenden Erfolg. Das Werk verdient den besten des grossen Künstlers an die Seite gestellt zu werden. Die Aufführung war auf der Höhe des Werkes, das Publikum enthusiasmirt. Eine komische Oper „Rabagas" von De Giosa fiel zwar im Argentinatheater nicht durch, sie hielt sich, wie der Kritiker des „Diritto" sagt: Senza infamia e senza lode.

— Die Königin von Saba hatte in der heutigen Apollo-Theater-Vorstellung einen ungeheuren Erfolg. Der anwesende Komponist Goldmark wurde 32 Mal gerufen.

Wien. Mefistofele, die Oper des Italieners Arigo Boito, wurde hier am 18. März zum ersten Male gegeben. Hanslick berichtet darüber ausführlich in der Musik-Welt und meint u. A.: „Wenn von dem grossen Erfolge dieser Novität in Wien gesprochen wird, so gilt dies weniger der Musik als der kolossalen, wahrhaft blendenden Ausstattung." — — „Wir begreifen nicht, wie italienische Kritiker Herrn Boito für ein bahnbrechendes Genie und einen Meister ersten Ranges erklären konnten, noch weniger wie ein deutscher Musiker (Martin Röder) dies vermochte."

Bücher und Musikalien.

Beethoven's Klavier-Konzerte und Fantasie, mit Fingersatz versehen von **Richard Schmidt.** Edition Peters.

Bei den neueren Klassiker-Ausgaben hat das schätzenswerthe Bestreben Platz gegriffen, den Vortheil grosser Billigkeit nicht mehr, wie dies früher

meist der Fall war, durch Mängel in Betreff der Korrektheit, Lesbarkeit u. s. w. wieder aufzuheben, sondern vielmehr dem Vorzug des wohlfeilen Preises alle möglichen Vorzüge an Inhalt, Anordnung und Ausstattung hinzuzufügen. Demgemass sorgen die grossen Verlagshandlungen nicht nur für genaueste Text-Revision von seiten tüchtiger Musiker, sondern bei Klavierwerken berufen sie die namhaftesten Pianisten und Klavier-Pädagogen, um zugleich einen praktischen und mustergültigen Fingersatz feststellen zu lassen. Die Peters'sche Handlung hatte bereits früher von den Beethoven'schen Konzerten eine billige und schöne Ausgabe veranstaltet, in welcher aber nur besonders schwierige Stellen mit Fingerbezeichnung versehen waren. Um nicht zurückzubleiben, hat die Firma jetzt durch den bekannten trefflichen Pianisten Richard Schmidt einen vollständigen Fingersatz nachtragen lassen. Der Genannte hat seine Aufgabe mit äusserster Sorgfalt ausgeführt, und hat eine gründlichst durchdachte Fingersetzung aufgestellt, welche alles Schwierige nach Möglichkeit erleichtert. Eine einzige unbedeutende Ausstellung, die wir zu machen hätten, kann den Werth dieser vortrefflichen Arbeit nicht beeinträchtigen: wir meinen die — nach unserer Ansicht — allzuhäufige Anwendung des Fingerwechsels bei Wiederholung desselben Tones oder derselben Tonfigur, jenes Fingerwechsels, welchen neuerdings Hans v. Bülow so sehr empfiehlt und bei seinen eigenen Fingersatz-Editionen konsequent durchführt. Wir glauben, dass dieser grosse Virtuose und feinsinnige Systematiker den Vortheil jener Spielmanier überschätzt. Dass der Fingerwechsel die Ermüdung der Fingermuskeln verhindert und dass er daher bei sehr schnellen, und namentlich bei zugleich schnell und stark zu spielenden Stellen vom erwünschtesten Vortheil ist, ist unleugbar; aber bei Stellen von geringerer Schnelligkeit oder Kraft, zu deren Ausführung die Elastizität normal geschulter Finger ohne Applikatur-Wechsel ausreicht, ist der letztere nicht nur überflüssig, sondern er vermehrt die Mühe des Spielers, indem er ihn statt eines einfachen einen komplizirten Fingersatz einzuüben zwingt. — Dieser einzige beanstandete Punkt ist jedoch — wie gesagt — unerheblich, um so mehr, als jeder Lehrer oder Spieler, der unserer Ansicht sein sollte, die bezüglichen Fingersatzstellen leicht abändern kann.

Eine andere Bemerkung aber, die nicht speziell Herrn Richard Schmidt's Arbeit, sondern neuere Fingersatz-Ausgaben überhaupt betrifft, glauben wir bei dieser Gelegenheit aussprechen zu sollen. Ausgaben dieser Art werden nicht nur für das grosse Publikum, für Dilettanten, sondern auch für Fachkünstler gefertigt. Dem Ersteren ist es erwünscht, für eine jede Stelle den möglichst erleichternden und möglichst bequemen Fingersatz zu haben, sollte derselbe auch aus seltsamen und irregulären Fingerfolgen bestehen. Nicht ganz so den Künstlern. Diese haben ihre Fähigkeiten bis zu dem Grade erhöht und ausgeglichen, dass sie auch recht schwere Parthieen mit natürlich normalem Fingersatz trefflich und ohne Ermüdung ausführen können, und es ist ihnen daher ein Ehrenpunkt, in solchen Fällen nicht aus blosser Bequemlichkeit zu einem unregelmässigen Fingersatz zu greifen. Dazu kommt, dass, mag man in Werken wie die Beethoven'schen Konzerte noch so viel schwere Stellen durch künstliche Applikaturen erleichtern können, doch noch viele Fälle übrig bleiben, wo man dies nicht kann, sondern wo hohe Anforderungen — z. B. an die Kraft des 4ten Fingers — absolut nicht zu umgehen sind. Wer also für die letzteren Stellen die nöthige Fähigkeit besitzt, braucht auch bei den übrigen die Anwendung dieser Fähigkeit nicht zu scheuen. An das Beethoven'sche Es-dur Konzert z. B. kann sich vernünftigerweise kein Spieler wagen, dem nicht eine sehr hohe technische Tüchtigkeit zu eigen ist, der also künstlich-erleichternder Fingersätze nur an seltenen Punkten bedarf. Das Gute und Praktische liegt auch hier in der Mitte: ein Künstler wird nicht, um der blossen Ehre willen, Schwierigkeiten mit Gewalt festhalten und häufen, aber er wird diejenigen Schwierigkeiten, die dem Künstler eben keine Schwierigkeiten mehr sind oder sein sollten, nicht umgehen. — Ich möchte daher den Vorschlag wagen, dass die grossen Verlagshandlungen, welche sich so dankenswerth bemühen, die denkbar besten Klassiker-Ausgaben zu liefern, bei Erneuerungen derselben auch den besprochenen Punkt noch berücksichtigen wollen, indem sie an betreffenden Stellen einen zweiten, für den Fachkünstler mehr geeigneten Fingersatz hinzufügen lassen, der ohne Zweifel Vielen sehr willkommen sein würde.

Auf das vorliegende Heft zurückkommend, erwähne ich noch des Vorzugs, dass Herr Schmidt in der That alle Passagen und Figuren befingert hat, nicht nur die schwereren. Allerdings ist es bei leichteren gleichgültig, ob sie mit diesem oder jenem Fingersatz gespielt werden, aber zur sicheren Einübung und Ausführung bedarf es auch bei solchen Stellen einer bestimmten, festgestellten Applikatur und wieviel Zeit uns Herr Schmidt durch Uebernahme dieser umfangreichen Arbeit erspart, das werden Lehrer und Spieler, denen die durchgängige Regelung der Fingersätze Prinzip ist, mit grossem Dank erkennen. William Wolff.

Winke und Rathschläge.

Der rechte Lehrer ist dem Seneca derjenige, welcher eben nicht blos lehrt, was gewöhnlich von ihm erwartet wird, sondern auch die wohlbegabte Natur durch Ermahnung aufrichtet, durch Lob ermuthigt, durch Tadel die Schlaffheit vertreibt, welcher auch ein verborgenes und unthätiges Talent zu fassen und hervorzuziehen versteht, welcher das, was er weiss, nicht mit eigensüchtiger Berechnung, dass er länger

nothwendig sei, ausgiebt, sondern gern, wenn er nur könnte, alles in Fülle darböte (de benef. 1, 16, 67). Der wahre Gewinn, welchen der Erzieher von seinem Wirken hat, liegt in der Wirkung: fructus educationis ipsa educatio est (cons. ad Marciam 12). Er mag sich also trösten, dass sein Verdienst im Fortgang der Zeit vergessen wird (de benef. 3, 3. 34.); was seine Arbeit werth ist und dass sie etwas mehr verdient als Undank, weiss er ja doch (de benef. 3, 17. 6, 15.)

Kämmel in Schmids Encykl. 8, 705 f.

* * *

Der Lehrer fasse vor allem ein väterliches Herz zu seinen Schülern und betrachte sich als Stellvertreter derer, von denen ihm die Kinder anvertraut werden. Er selbst habe keine Laster noch bringe er solche. Sein Ernst sei nicht finster, dass kein Hass, seine Heiterkeit nicht ausgelassen, dass keine Verachtung Platz greife. Am liebsten unterhalte er sich vom Guten und Rechten. Denn je öfter er dazu auffordert, desto seltener wird er strafen müssen. Er sei nicht jähzornig, verschweige aber auch nicht, was der Besserung bedarf. Er sei einfach im Unterricht, ausdauernd, mehr beharrlich als masslos. Auf Fragen antworte er gerne; solche, die nicht fragen, muss er zuerst zum Sprechen auffordern. Beim Lob der Schüler nicht zu karg und nicht ausschweifend; denn jenes ruft Ueberdruss an der Anstrengung hervor, das andere Sicherheit. Beim Verbessern des Mangelhaften sei er nicht herb und lasse sich vor allem nicht zu Schimpfworten hinreissen. Denn das schreckt viele von dem gestreckten Ziele ihrer Studien ab, weil manche schmähen, als ob sie die Schüler hassten. Er sage täglich etwas, ja vieles, was die Schüler mit sich tragen können. Denn wenn er noch so viele nachahmenswerthe Beispiele aus der Lektüre bietet, so nährt doch das lebendige Wort besser, vor allem das Wort eines Lehrers, den die Schüler lieben und verehren. Es lässt sich aber kaum sagen, wie viel lieber wir die nachahmen, die wir gerne haben.

Quintilianus Institutio oratoria I. II.

Antworten.

Poststempel **Dresden**. Der Vers:
„Selbst die schwindsücht'gen Hebriden
Sind Musik nur für die Jiden —"
ist, wie ich durch Zufall erfahre, aus einem sehr schwachen, 1876 bei Lewit hier erschienenen, witzig sein sollenden Machwerk betitelt: Richard Trommeltell, ein Bayreuther Zukunfts-Schnadahüpfl. Er wird R. Wagner in den Mund gelegt.

Herrn **Schwing, Baltimore**. Die Verlagshandlung sendet Ihnen das Verlangte. Besprechung über Ihr „New system of pratical harmony" erfolgt in kurzem. Für das Werk habe ich bereits einen deutschen Verleger und theile Ihnen bald Näheres mit. Das Aufblühen Ihres Klavierlehrer-Vereins verfolgen wir hier mit lebhaftem Interesse. Herzlichen Gruss.

Herrn **A. Anders, Dresden.** Wie ich schon einmal an dieser Stelle mittheilte, ist der Besitzer des Mozart-Briefes nicht dazu zu bewegen, die Handschrift noch einmal zu zeigen. Entweder ist der Besitzer ein Geiziger, der keinem Andern den Anblick seines Schatzes gönnt oder ein —

Fräulein **F. Weldenmüller in Kassel.** Das Programm Ihrer Aufführung hat mich sehr interessirt. So gute Musik muss ja einen sehr günstigen Einfluss auf die musikalische Entwickelung Ihrer Schüler ausüben.

Herrn **Döring** in **Treptow a./T.** Die Dame heisst Kobert, nicht Robert. Näheres über dieselbe konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Fräulein Geissler war 2 Jahr meine Schülerin, bevor sie in die Klassen des Herrn Professor Kullak kam. — Frau **M. R.** ist die Frau eines hiesigen Kaufmanns. — Gruss.

Herrn **M. Th. B.** in **S. Regen** (Ungarn). Sie wünschen zu wissen, „ob man mit einem, am Saitenhalterknopf beim Violoncell angeschraubten Stelzfuss spielen darf?" — Gewiss. Man hält zwar für gewöhnlich das Violoncell zwischen den Knien, ich habe es aber auch schon gestützt auf einem am Saitenknopf befestigten kurzem Stabe spielen sehen.

D. L. in **Prag.** Pantalon ist ein von Pantaleon Hebenstreit im vorigen Jahrhundert erfundenes Instrument, das Aehnlichkeit mit dem Cymbal oder Hackbrett hat. Das Instrument, von dem Luise in Kabale und Liebe spricht (Akt 5, Szene 7), „Wollen Sie mich akkompagniren, Herr v. Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano." (Sie öffnet den Pantalon) ist wohl eine Art Pianoforte, auf welche das System des Pantaleons, hinsichtlich des Hammerschlages von oben zur Anwendung kam.

Herrn **L. Schlösser** in **Darmstadt**. Bitte nur noch bis No. 9 um Geduld.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der **Märzsitzung** (14. März) widmete Herr Prof. Dr. Alsleben dem am 1. März verstorbenen Ehrenpräsidenten des Vereins, Herrn Prof. Dr. Th. Kullak einen ehrenvollen Nachruf, dem Herr Prof. E. Breslaur einen längeren Nekrolog folgen liess, worin er den Verstorbenen eingehend und hoch anerkennend als Virtuosen, Lehrer und Komponisten würdigte. — Das Hauptinteresse des Abends bewegte sich um die lange und lebhafte Debatte über R. Wagner's Parsifal-Dichtung auf Grund des von Herrn Dr. A. Kalischer darüber gehaltenen Vortrages. Wie vorauszusehen war, ergab die Debatte, an welcher sich ausser Herrn Dr. Kalischer noch die Herren Oscar und Richard Eichberg und Herr W. Tappert (als Gast) betheiligten, kein für die eine oder andere Anschauung überzeugendes Resultat. Dieser Mangel wurde aber durch sehr interessante Darlegungen der Diskutirenden reichlich aufgewogen.

Die nächste Sitzung findet **wegen des dritten Festtages** erst am **18. April,** Abends 8 Uhr, statt. Tagesordnung: Vortrag des Herrn Professor Dr. Alsleben: Bedeutung des 16. Jahrhunderts für die Entwickelung der Tonkunst. — Anträge.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 8. Berlin, 15. April 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Kindheit unserer Notenschrift.

Von **Anna Morsch.**

Mein heutiger Brief, verehrte Freundin, ist der Aufgabe gewidmet, einige Lücken auszufüllen, die sich unwillkürlich bei der Besprechung des geschichtlichen Entwickelungsganges unserer Kunst eingestellt haben. Ich weiss, dass Ihr Auge oft fragend von den Zeilen aufgeblickt hat, und zu Begriffen und Ausdrücken, die ich unbefangen in den Text verflocht, nach einem Kommentar gesucht. „Gregor's Antiphonar war mit der Neumenschrift notirt", — das klingt, als wäre diese Notirungsweise eine selbstverständliche Sache und die Neumenschrift ein von grauen Zeiten her bekanntes und überkommenes Erbgut. Und weiter sprach ich von Hucbald's Organum, von Guido's Quarten-Parallelen, wo war die Harmonie so plötzlich entstanden, die doch den alten Völkern, wie ich früher erwähnt, gänzlich fremd geblieben war? Ich beeile mich, theure Freundin, Ihre Wissbegierde zu befriedigen und wende mich heut zunächst zu der ersten Frage über die Entstehung der Neumenschrift und weiss, dass ich nur Ihren Wünschen entspreche, wenn ich Ihnen dabei über die Notenschrift überhaupt einige kurze Notizen mit einflechte. Sie ahnen wohl kaum, wenn Sie unsere einfache, klare und übersichtliche Notirungsweise vor sich haben, wenn Ihnen das blosse Lesen der Partituren den Genuss schafft, sich die grossen, instrumentalen Tongemälde gleichsam plastisch vor Ihrem Geiste aufzubauen, welch' einen langen, mühseligen Entwicklungsgang sie zurücklegen musste, ehe sie zu der heutigen Vollendung gelangt ist. Aber auch sie ist ein spezifisches Eigenthum des Christenthums; der fromme Kinderglaube und die heilige Begeisterung für die liebliche aber auch vergänglichste aller Kunstschwestern suchte mehr und mehr dies flüchtige Himmelskind zu fesseln, und so entstanden jene vielfachen Versuche zur Fixirung der einmal gewonnenen Melodien.

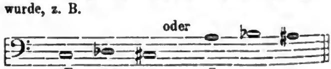
Die alten Völker kannten nichts unserer Notenschrift Analoges. Wo sie in der Entwicklung ihrer Musik so weit gediehen waren, dass sie das Bedürfniss nach einer Aufnotirung der Melodien empfanden, da bedienten sie sich statt besonderer Notenzeichen ihrer Schriftcharaktere. Wir wissen aus der chinesischen Musikgeschichte, dass einst ein musikliebender Herrscher, Kaiser Kang-hi, ganz gegen den sonstigen Geschmack der Chinesen, Wohlgefallen an der europäischen Musik fand, die er durch den Gesang der Missionäre kennen gelernt und besonders erregte es seine Bewunderung, dass es ihnen möglich war, Melodien durch Zeichen zu fixiren und sie dann vom Blatt getreu nachzusingen. Aber trotzdem er sich eifrig bemühte, die einfachsten Theorien christlicher Musik zu erlernen und sie niedergeschrieben und in zierlicher Ausstattung in seinem Palast bewahrte, so drang er doch mit seinen nun vorgenommenen Reformversuchen bei dem starren Sinn der Chinesen nicht durch und er musste seine Lieblingsgedanken seufzend wieder aufgeben. Doch haben die Chinesen seitdem eine Art Tonschrift ausgebildet, die aus ihrer Sprachschrift entnommen ist. Sie fangen, wie sie alles auf den Kopf stellen, auch bei ihrer Schreibweise auf der rechten Seite an und bezeichnen die sieben tiefsten Töne mit Ho-see-y-schang-tsche-kung-fan, wozu noch die Charaktere lieu und ou kommen. Für die höhere Oktave wurde diesen Namen je die Silbe Gin hinzugefügt. Ausser-

dem besitzen sie einige Zeichen für die Quantität der Noten, der Wiederholungen und des Vortrags, aber diese Errungenschaften sind wohl nur das Eigenthum weniger Auserwählten, und die chinesische Musik beruht im Grossen und Ganzen nur auf Gedächtniss und Uebung. Aehnlich, vielleicht noch einfacher, gestaltet sich der Inder seine Notirungsweise. Seine träumerischen, weichen, naiven und süssen Melodien klingen von Mund zu Mund, frisch empfunden aus dem Volkesherzen heraus, und sind so Allgemeingut, dass sie gar nicht einer besonderen Aufzeichnung bedürfen. Wo sie wirklich niedergeschrieben sind, da bedient sich der Inder derjenigen Konsonanten, mit denen die benannten Töne anfangen, auch die beiden Vokale a und i sind Notenzeichen, sie wählen die langen Vokale für lang auszuhaltende Noten, durch allerhand beigefügte Charaktere, Kreislinien, Ellipsen oder auch beschreibende Worte fügen sie hinzu, was zum Vortrag wichtig ist; eine Lotosblume bezeichnet in ihrer sinnig poetischen Ausdrucksweise den Abschnitt einer Melodie. Eines Weiteren bedurfte dieses fantasievolle Volk nicht; ihre Melodien, denen jede Andeutung einer harmonischen Grundlage fern liegt, strömen in freiem, ungehemmten Wohllaut dahin, und nur ihr angeborner Schönheitssinn konnte dieses fessellose, uneingeschränkte Musenkind vor Entartung und Verwilderung bewahren.

Von den übrigen Völkern des Alterthums sind vielleicht nur noch die Araber zu nennen, die den Versuch machten, ihre Melodien zu notiren und zwar bedienten sich die älteren Theoretiker dazu der Zahlen. Ihre Skala umfasste bei ihrem System der ⅓ Töne eine Reihenfolge von 17 Tönen, so verwandten sie die Zahlen von 1 bis 18 für die Töne der tieferen Oktave, 18 bis 35 für die der höheren. In einem musikhistorischen Werke wird eine Melodie dementsprechend folgendermassen notirt: „Nimm den Ton 4, steig herab in den Ton 3, von da gehe in den Ton 6, dann schnell herab durch alle Töne bis zum Ton 2, dort mache eine Pause, dann steig' wieder in den Ton 3 und schliesse im Ton 2.“ Durch gezeichnete Kreise mit hineingezogenen Linien, auch durch Anwendung von Farben wurde solche Niederschrift noch näher kommentirt.

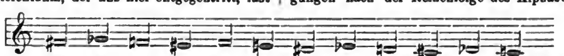
Diesen schüchternen und unbeholfenen Versuchen gegenüber besassen die Griechen eine zu einem vollständigen System herausgebildete Notenschrift, allerdings auch nur aus den Charakteren ihres Alphabets entnommen, aber in tiefsinnigster Weise durchdacht und ausgearbeitet. Gegen die Armuth der Uebrigen wirkt der Reichthum, der uns hier entgegentritt, fast erschreckend, wir glauben zunächst, dass es selbst für das lebhafteste Auffassungsvermögen und das brillanteste Gedächtniss eine fast unlösliche Aufgabe sein müsse, den ganzen Apparat der griechischen Tonschrift in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Sie werden staunen, verehrte Freundin, wenn ich Ihnen erzähle, dass der Grieche für jeden Ton, ebenso wie er seinen eigenen Namen besass, auch ein eigenes Tonzeichen hatte, das für jede Tonart wieder verschieden war. Dazu hatten die drei Klanggeschlechter, das diatonische, chromatische und enarmonische je ihre besonderen Zeichen, und zum Ueberfluss waren dann noch wieder Sing- und Instrumental-Noten von einander verschieden. Zählt man diese Zeichen nach den Tabellen des Alypius zusammen, so ergiebt sich daraus die recht respektable Summe von 1620 Tonzeichen. Ganz so schlimm, wie die Sache für den ersten Augenblick erscheint, ist sie nun allerdings nicht, es giebt viel Uebereinstimmendes, sowohl bei den verschiedenen Tonreihen, wie bei den drei Klanggeschlechtern, dennoch bleibt genug übrig, um ein eingehendes Studium nöthig zu machen, wenn man sich einen nur einigermassen klaren Weg durch diese verwirrende Menge bahnen will. Ich kann mich hier nur auf einige Andeutungen beschränken, um Ihnen wenigstens einen kleinen Einblick in die Art und Weise zu gewähren, wie der Hellene seine Melodien auf dem Papier fixirte.

Zu den Instrumentalnoten wurden die grossen Buchstaben des Alphabets benutzt, und zwar bildet jeder Ton mit seiner Erhöhung und Erniedrigung eine Gruppe für einen Buchstaben, die für den Ton selbst in seiner ursprünglichen Gestalt, für Erhöhung und Erniedrigung gestürzt und verkehrt geschrieben wurde, z. B.



Bemerken muss ich hierzu noch, dass der Grieche das Limma (die Erniedrigung eines Tones) nicht wie wir von dem höheren Tone, also z. B. h von *h*, ges von g herleitete, sondern es als eine Erhöhung eines tiefer gelegenen Tones auffasste, also wie oben c-des, a-h, nicht wie wir c-ces, a-as ableiten würden.

Bei den Zeichen für die Singnoten ergeben sich auch Gruppen, aber in anderer Weise. Hier fing der Hellene mit dem höchsten Tone einer Tonleiter, mit dem Alpha an. In der lydischen Tonart traf das Alpha auf den Ton Fis und nun folgten sich die Töne abwärts mit ihren Erhöhungen und Erniedrigungen nach der Reihenfolge des Alphabets. Also:



Beim Ton F mit dem *Ω* angekommen, begann er sofort wieder von vorn mit dem Alphabet, aber die Buchstaben wurden nun verstümmelt, gestürzt und gekehrt; der nächste Ton nach F abwärts erhielt ein gestürztes Alpha „ɐ“, der folgende ein verstümmeltes Beta „ᑭ“, dann kam ein gestürztes Gamma „⅂“ u. s. w. Die Tonzeichen für die lydische Skala scheinen die gebräuchlichsten für den Schriftverkehr gewesen zu sein, wenigstens sind alle aufgefundenen Reste griechischer Melodien mit diesen lydischen Zeichen notirt, und Alypius, dem wir die klarste und umfassendste Zusammenstellung der griechischen Ton-

zeichen verdanken, stellt sie in seinen Tabellen obenan. Unter den Tonzeichen für das chromatische und enarmonische Geschlecht herrscht grössere Verwirrung, es sieht aus, als habe die Regelung der griechischen Tonschrift zu einer Zeit stattgefunden, wo diese beiden Klanggeschlechter schon mehr durch das reicher entwickelte diatonische Geschlecht verdrängt worden waren. Die stehenden Töne der Tetrachorde wurden allerdings in allen drei Geschlechtern gleich notirt, aber bei den abweichenden Tönen griff man im enarmonischen und chromatischen System ziemlich willkürlich in die, anderen Tetrachorden zugehörigen, Charaktere hinein. Es waren z. B. bei der absteigenden, diatonischen Reihe der Singnoten mit ihren Erhöhungen und Erniedrigungen, die, wie ich oben angeführt, nach der Reihenfolge des Alphabets geordnet waren, keine Zeichen für die Vierteltöne übrig geblieben, und zu deren Bezeichnung griff man zu den Zeichen der nächsten Tetrachorde, oder es musste auch ein und derselbe Buchstabe für verschiedene Töne dienen.

Auch für die Dauer der Noten und für die Pausen hatte die griechische Tonschrift ihre entsprechenden Zeichen, die über die anderen Charaktere gesetzt wurden. Eine für kurz geltende Note bedurfte keiner näheren Bezeichnung, die zweizeitige —, die dreizeitige L, die vierzeitige *Ц*, die fünfzeitige ⊔. Diesen Werthzeichen entsprach das Zeichen für die Pausen, es wurde für die kurze Zeit durch das Kenoszeichen *Λ* angedeutet, und für die längeren Zeiten wurde dasselbe Zeichen den vorher beschriebenen Werthzeichen hinzugefügt.

Die Römer, welche nach allen Richtungen die köstlichen Schätze griechischen Kultur- und Geisteslebens als selbstverständliche Erbschaft antraten, wussten sich auch die griechische Musik zu eigen zu machen. Freilich wurde bei dem durchaus praktischen, auf das Reale gerichteten Charakter der Römer jener ideale Schönheitshauch, in welchen die Griechen ihre Musik verklärt hatten, bald gänzlich verwischt; sie verlangten von ihr nichts weiter, als Erheiterung und eine Ergötzung des Ohres, und wo sie ihnen diese Eigenschaften bot, da hatte die Musik ihre Mission völlig bei ihnen erfüllt. So wissen wir fast nichts von einer spezifisch römischen Musik, und bei der später hereinbrechenden Sittenverderbniss, der alle Künste erlagen, folgte auch die Musik dem allgemeinen Vernichtungsprozesse, und artete in ein äusseres, sinnliches Spiel von Klang und Massenwirkungen aus; das heitere, von Duft und Poesie umflossene olympische Musenkind erniedrigte sich zu einer Dirne, die gefällig ihre Reize bei den scham- und zuchtlosen Theatervorstellungen der Römer zur Schau stellte. Was uns einige edle Römer in ihren schriftstellerischen Arbeiten über die Musik und ihre Theorie überliefert haben, ruht ganz auf griechischer Grundlage. Boethius, der vielbewunderte Philosoph, der auch ein bändereiches Werk über Musik geschrieben hat, fasst hierin alle griechischen Anschauungen, Theorien und Lehren noch einmal zusammen, und bietet uns die griechische Musiklehre wie ein köstliches Vermächtniss hellenischen Geistes zu einer Zeit, wo die wunderbarste aller Kulturepochen, die je die Erde mit ihrem Leuchten erfüllt, bereits einem langen Todesschlaf verfallen war. Für sein Volk schrieb Boethius nicht; in dem hohlen, verwesenden Glanze des Kaiserreichs, mit seinen sinnberückenden Schaustellungen, verhallte seine Stimme ungehört, und für die ersten, einfachen Zeiten christlichen Kulturlebens war diese kostbare, tiefsinnige Reliquie griechischen Geistes mehr ein Hinderniss, als ein Fortschritt für die damalige Musik.

Aus Staub und Moder erblühte nun die christliche Lehre, in die dunkle Nacht des Heidenthums, in das von tiefster Sittenverderbniss zersetzte Menschengeschlecht fielen ihre milden, versöhnenden Strahlen, leuchteten die welterlösenden Augen des Christkindes. Und in kindlich naivem Stammeln, in frommer Einfalt tönten beim Gottesdienst der kleinen Gemeinden in tiefster Verborgenheit die begeisterten Dankeshymnen dem neuen Gott der Liebe und der Versöhnung. Was dort in unmittelbarster Empfindung dem Herzen entströmte, bedurfte keiner Aufzeichnung, frei empfunden, aus tiefster Seele quellend sang der junge Priester das Lob des Ewigen, Unsterblichen, und dankesfroh mischten sich ihm die Stimmen seiner Gemeinde, des harrenden, zagenden, erlösungsehnsüchtigen Volkes. Drei Jahrhunderte vergingen, da stieg das Christenthum empor aus dem Dunkel der Grüfte, da ward es zur Staatsreligion, und nun mit dem erweiterten Gottesdienst wuchs und blühte auch der Christengesang, erwachte auch das Bedürfniss nach Fixirung der mit der Kirche emporgeblühten Hymnen und Lieder.

Zunächst griff auch das Christenthum wieder zur Buchstabenschrift. Die Ueberlieferung führt die Einführung der ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets auf Gregor den Grossen zurück, obgleich ein vollgültiges Dokument darüber nicht vorhanden ist. Jedenfalls muss aber diese alte lateinische Buchstabennotation sich zu einer Zeit ausgebildet haben, als man bereits jenen vier authentischen Tonreihen des Ambrosius noch die vier plagalen hinzugefügt hatte. Der erste authentische Ton notirt seine Töne von D an: D, E, F, G, A, B, C, D, und seine plagale Nebenreihe, die bekanntlich daraus entstanden ist, dass die obere Quarte, also A—D, unter die Quinte D—A versetzt wurde, notirt nun ganz folgerichtig ihre Reihe A, B, C u. s. w. Wäre die Buchstabennotirung vor Gregor's Zeiten, der die plagalen Reihen den authentischen hinzugefügt hatte, schon in Gebrauch gewesen, so wäre doch nichts natürlicher gewesen, als dass man den ersten Kirchenton mit dem ersten Ton des Alphabets, also A, begonnen hätte, und nicht in der Mitte mit dem D angefangen.

Neben dieser ersten, sehr einfachen Buchstabennotirung schritt schon sehr früh eine andere Tonschrift einher, die, aus ganz unscheinbaren Anfängen beginnend, dennoch die Keime zu unserer heutigen Notenschrift in sich trug, und endlich, nach vielerlei Wandlungen sich auch aus ihr zur heutigen Vollkommenheit ausgebildet hat. Es ist dies die Neumenschrift. Schon das Antiphonar Gregor's, von dem eine getreue Kopie nach der Geschichte auf Ansuchen Karl's des Grossen durch Romanus nach Deutsch-

land gebracht wurde, und noch jetzt im Kloster von St. Gallen aufbewahrt wird, ist mit dieser Neumenschrift notirt, ein Beweis, dass sie schon zu Gregors Zeiten in Gebrauch gewesen sein muss. Die Schrift bestand aus ziemlich wunderlichen Charakteren, Strichelchen, Häkchen, Punkten, die in anscheinender Regellosigkeit über die Textessilben gesetzt sind. Wann und wo diese Notirungsweise zum ersten Mal auftauchte, ist durchaus nicht mehr zu bestimmen, man kann nur aus den theils griechischen, theils römischen Namen auf ihren frühen Ursprung schliessen. Sie hatte bei ihrem ersten, anspruchslosen Auftreten wohl gar nicht die Absicht gehabt, eine wirkliche Tonschrift zu repräsentiren, sie wollte nur eine Gedächtnisshilfe für den Sänger sein, der eine Melodie auswendig wusste. Gleichwie man in der Schriftsprache die Abschnitte der Sätze, die Hebungen und Senkungen der Stimme durch eingefügte Interpunktionszeichen andeutet, so fügte man den Textesworten jene Häkchen und Strichelchen für den Sänger zum Anhalt hinzu. Die Buchstabenschrift hatte, wenn sie auch den Ton bestimmt bezeichnete, doch einen Mangel, an dem schon die griechische Notation gelitten hatte, sie gab keine Andeutung über das Fallen und Steigen der Stimme, und hierin bemühte sich die Neumenschrift, Abhilfe zu schaffen, wenn sie dafür auch wiederum nach anderen Richtungen den grössten Willkürlichkeiten Raum liess.

(Fortsetzung folgt.)

Ein moderner Augur.

Von **Ernst Linden.**

„In Meseritz — Musik?!

„Tirschtiegel, Bomst, Schroda, Schrimm,
„Meseritz, Schönlanke, Filehne!"

neckte der Berliner Doktor das junge, zu den Ferien nach der Residenz gekommene Richterpaar.

„Machen Sie unser Städtchen nicht schlecht, Doktor!" rief die schöne, lebhafte Frau. „Wissen Sie auch, dass wir vergangene Woche ein öffentliches Konzert veranstaltet haben?"

Zu gleicher Zeit zog der Gatte eine Nummer des Meseritzer Anzeigers aus der Tasche und begann zu lesen: „Den kunstliebenden Bewohnern unserer Stadt wurde Mittwoch durch das zu trefflicher Ausführung gelangte Dilettanten-Konzert ein seltener Genuss. Das Programm bot eine reiche Menge des Schönen und Gediegenen. Besonders hervorzuheben sind das grosse B-dur-Trio von Beethoven op. 97, und Mendelssohn's Klavier-Konzert in G-moll etc. etc."

Alle lachten über das Pathos, mit dem der junge Mann den Artikel vorgelesen, und der Doktor warf ungläubig ein: „An solche Sachen wagt man sich in Meseritz?"

Ein „Oho" der Entrüstung seitens des jungen Paares.

„Ernstlich, lieber Doktor", erwiderte der Landrichter, „nicht nur dergleichen allbekannte Werke werden bei uns zu Gehör gebracht. Ich weiss, dass z. B. die slavischen Tänze von Dvorak eher bei uns en vogue waren, als hier in Berlin, und die neuesten Lieder von Brahms, und was Bemerkens- und Spielenswerthes erscheint, können Sie sofort auf unserem und der Freunde Flügel liegen sehen."

Unser freundlicher Wirth war im Laufe des Gespräches immer nachdenklicher geworden. Jetzt ergriff er das Wort: „Was muss doch die Zeit, oder vielmehr, was müssen die mächtigen Verkehrsmittel auch hier für gewaltige Veränderungen hervorgebracht haben! Ein ganz anderes Bild, als Sie von meiner Vaterstadt entwerfen, hat meine Erinnerung von derselben bewahrt. Ich denke da einer kleinen Episode meiner Jugend, die sicher nicht stattgefunden hätte, wäre Ihre heutige Schilderung schon damals zutreffend gewesen."

„Sie aus Meseritz?" riefen jetzt Alle durcheinander.

„Ja wohl, meine Herrschaften!"

Die junge Frau aber verlangte dringend von der alten Zeit zu hören, und der geistvolle, heiter angeregte Wirth liess sich nicht lange nöthigen. Behaglich lehnte er sich in seinen Sessel zurück und begann:

„Fünfzig Jahre! Freilich, so lange ist es her, und Gras wächst auf den Gräbern gar Vieler, die damals mit mir jung gewesen. — — —

Es war an einem schönen, milden Herbsttage. Der Himmel spannte sich durchsichtig blau über der Stadt aus. Die Sonne spiegelte sich in den Fensterscheiben und lag goldig auf den kleinen Häuserreihen, die schräge Schatten auf das unebene Strassenpflaster warfen. Draussen war das Korn bereits von den Feldern eingefahren, und auf den gelben Stoppeln flogen weisse Sommerfäden glitzernd hin und wieder. Hinaus in's Freie zog es die Menschen. Kaffeegärten und Kegelbahnen waren überfüllt. Und am lebhaftesten ging es auf den kahlen Feldern und den angrenzenden Wiesen zu. Dort tummelten sich in dem glücklichen Bewusstsein eines freien Sonnabend-Nachmittags Knaben in den verschiedensten Altersstufen. Hier ward ein Ball mit Stöcken weiter geschleudert, dort bekämpften sich raufend einige jugendliche Helden. Voll tollen Uebermuthes standen etliche auf dem Kopfe, oder bewegten sich radschlagend vorwärts. Plötzlich erscholl ein weithintönendes „Halloh!" und mit begeistertem Jubel wurde ein eben aufsteigender Papierdrache wahrgenommen. Vergessen waren die andern Spiele. Die vorher vielbegehrten, schön besponnenen Gummibälle lagen unbeachtet am Boden, und die ganze Bande sammelte sich um den glücklichen Drachenbesitzer. Besonders von dem Schauspiel hingenommen und aufgeregt zeigten sich zwei kleine Knaben, das waren der 7jährige Sohn des Herrn Sekretarius — Sie errathen, das ich von mir

spreche — und sein etwas älterer Spielgefährte, Stadtpfeifers Fritze. Er sah aber auch gar zu herrlich aus, wie der Drache sich haarscharf von dem klaren, blauen Herbsthimmel abzeichnete, und Sie werden es begreiflich finden, dass wir bei dem überaus lebhaften Wunsche, einen ähnlichen Drachen zu besitzen, schnurstracks vom Felde nach Hause eilten und mit der Geschwindigkeit, mit der Kinder alles, was sie gerade beschäftigt, sofort in Scene zu setzen versuchen, an die Anfertigung des Erwünschten gingen. Kleister, Leim und Bindfaden in genügender Menge war bald aufgetrieben. Zu dem Schweife wurden alle ausgeschriebenen Hefte benutzt, auf deren breiten Rändern rothe Korrekturen von der Hand des Lehrers verzeichnet waren. Mit Vorliebe wählten wir solche Seiten zu den Franzen, auf denen „Ungenügend", — „Nicht sorgfältig genug gearbeitet" — standen, und so rächten wir uns gleichzeitig wegen jener „unverdienten" Zensuren an dem Lehrer durch die quasi Hinrichtung und Aufhängung in effigie. — Der Schweif war beendet. Aber nirgends fand sich ein Bogen, gross genug, um den eigentlichen Drachen daraus zu bilden. Da kam uns Beiden gleichzeitig ein Gedanke: „Ja, ja, nehmen wir es nur, das verdammte Rondo. Ich musste genug Puffe deswegen ausstehen. Da haben wir wenigstens auch ein Vergnügen davon", meinte Fritz, und beschwichtigte dadurch ein leise aufsteigendes Bedenken meinerseits. Der Vater war auf der Kegelbahn. So nahmen wir denn, ohne dass es irgend Jemand merkte, das Rondo und verarbeiteten es, dass es eine Lust war. Mittlerweile war es spät geworden und nur ungern trennten wir uns von unserer Beschäftigung.

Der nächste Morgen, ein Sonntag, fand uns schon zeitig wieder an der Arbeit, und es dauerte gar nicht lange, so ging ein wohlgelungener Drache aus unseren kleinen Händen hervor. Nun rasch auf's Feld! Stolzer kann sich die Brust des Seemanns nicht heben, der zum ersten Mal seine stattliche Fregatte auf den Wellen tanzen sieht, als sich die unsere hob, in dem Augenblicke, da ein Windhauch den auf der Erde liegenden Drachen leise und wellenförmig zu bewegen und in die Höhe zu treiben begann. Hin und her liefen wir Beide, leider aber war die Luft nicht bewegt genug, um das Vergnügen auf die rechte Höhe zu bringen. Immerhin jedoch amüsirten wir uns köstlich, und die Lustbarkeit wäre wolkenlos gewesen, hätte nicht jeder von uns den Bindfaden immerfort halten wollen. Spät erst kamen wir nach Haus, bargen unser köstliches Spielzeug auf dem Boden und konnten am Montag kaum erwarten, dass es 4 Uhr schlüge.

Endlich war die Schule aus und wir rannten wieder auf das Feld. Es hatte sich ein für unsere Unternehmungen günstigerer Wind erhoben, als Tags vorher. Schon vom ersten Moment an stieg der Drache hoch. Im Nu war die Schnur bis zum letzten Ende aufgewickelt, und lustig schwebte der papierne Vogel am Himmel.

„Jetzt halte ich aber wieder! Du hast ihn schon lange genug!"

„Nein, ich bin noch dran", rief Fritz, und suchte meinem Andrängen durch rasches Vorwärtslaufen zu entgehen.

„Augenblicklich giebst Du ihn her, dummer Junge! Die Reihe ist an mir!" schrie ich, hinter ihm herrennend.

„Ich will aber jetzt!" „Ich auch!" — „Nein, ich!" — und so kam es, dass bei dem Streit der Bindfaden unseren Händen entfuhr. In demselben Moment bemächtigte sich ein tückischer Windstoss des Drachens und trug ihn hoch in die Luft, immer weiter und weiter und

„Eh' der Blick ihm folgen kann,
Entschwebt er zu den blauen Höhen!"

Eine Secunde standen wir regungslos. Aber da schlug es auch vom Thurm 6 Uhr. Vergessen war der Streit. Die Besinnung kehrte uns zurück. In Angst und rasender Eile rannten wir nach Haus. Ich hatte ja um 6 Klavierstunde bei meinem Vater und sollte das Rondo spielen. Schuldbewusst klopfte das kleine Herz. Noch nie vorher war ich so aufmerksam gewesen. Die Etüde wurde ohne Fehler zu Ende geführt, und der Vater brummte zufrieden vor sich hin und sagte: „Nun das Rondo von Weber!"

Wie im grössten Eifer fing ich sofort auswendig an, ohne erst nach den Noten zu suchen. Die Aufregung musste wohl meine Fähigkeit gesteigert haben, denn das eigentlich für mich zu schwere Stück gelang recht gut. Mein gewissenhafter, guter Vater aber gab sich damit keineswegs zufrieden. „Gieb nur 'mal die Noten her!"

Und so war der schreckliche, gefürchtete Moment wirklich gekommen. Zitternd vor Angst stand ich auf und suchte scheinbar nach dem Hefte, auf dem Klavier, im Notenschränkchen, in allen Ecken, wo sich sonst nie Noten zu befinden pflegten.

„Nun, wird's bald!" rief mein Vater. „Das Rondo ist wohl noch bei Fritz?"

Ich stammelte ein schüchternes „Ja."

Es war die erste bewusste Lüge meines Lebens. Die Röthe der Scham stieg mir in's Gesicht. Aber der Ausweg, auf den mich mein Vater selber hingewiesen, winkte zu verlockend, und ich athmete erleichtert auf, als er sich mit meiner Antwort zufrieden gab.

Damals fand man noch nicht die neuesten Musikalien auf den Klavieren, es gab auch keine jungen Dilettanten, die Konzerte arrangirten wie Sie, und Sie können sich heut überhaupt schwerlich eine Vorstellung machen, wie langsam sich die geistige Strömung vor 50 Jahren in einem kleinen, von der grossen Heerstrasse abseits liegenden Orte der Provinz Posen vorwärts bewegte. Da vergingen oft mehrere Tage, ohne dass man das Gerassel der Räder auf dem Strassenpflaster vernahm und es war ein freudiges Ereigniss, wenn zweimal in der Woche die Post mit lustigem Hörnerschalle zum Thore hereinfuhr. Da versammelten sich eine Menge Neugieriger um zu sehen was sie bringe. Ein Fremder verirrte sich selten in unser Städtchen; aber bisweilen kam ein Packet Bücher oder Noten aus Posen an. Das interessirte freilich nur wenig Leute. Es gab überhaupt nur drei tonangebende klavierbesitzende Familien in Meseritz, die meines Vaters des Secretairs, die des

Apothekers und des Stadtpfeifers, und nur in zwei junge Seelen wurde die Liebe zur edlen Musika eingeflanzt, in die meine und in die des Stadtpfeifers Sohnes, meines Kameraden Fritz. Doch muss ich gestehen, dass bei mir Lust und Talent entschieden in grösserem Maasse vorhanden waren, als bei Jenem. Ziemlich lange musste ich bei meinem sorgfältigen Vater jedes Stück üben, und wenn ich es einigermassen konnte, so kam es zu Fritz und von da zu Apothekers. Jenes Rondo in Es hatte mein Vater mit besonderer Freude aus dem Packete genommen und es der Mutter vergnügt hingereicht mit den Worten: „Sieh' nur, wie herrlich!“ „Ein neues Rondo von Weber!“ „Junge“, wurde ich begrüsst, als ich aus der Schule kam, „da setz' Dich gleich hin! Das ist was ganz Apartes. Ueb's rasch durch — dann muss es zu Fritz!“ Mit derselben Begeisterung, mit der ich es später zum Drachen verarbeitete, war ich nicht an's Ueben gegangen. Jetzt aber würde ich mein liebstes Spielzeug d'ran gegeben haben, hätte ich es meinem Vater zum Donnerstage wiederschaffen können. Mir graute vor der kommenden Stunde und in meiner Seelenangst rannte ich zu Fritz, um von ihm zu hören, was zu thun sei.

Dort hatte sich ungefähr dieselbe Scene wie bei uns abgespielt, nur mit dem Unterschiede, dass Fritz, da die Noten nicht zu finden gewesen, überhaupt ohne Stunde davongekommen war; ein Glücksfall, aut den ich bei meinem Vater nie rechnen durfte. Rathen konnte mir mein Kamerad natürlich nicht. Aber mit dem Leichtsinn, der der Jugend eigen, vergassen wir bald unsere Sorgen und spielten lustig und vergnügt mit einander.

Der Donnerstag kam heran und mit ihm die Klavierstunde. Noch hoffte ich, mein Vater würde von dem Rondo absehen, aber er war ganz von der eben auftauchenden romantischen Richtung hingenommen. Die süssen Weisen Webers hatten es ihm angethan. Kaum war der letzte gewissenhaft ausgehaltene Akkord der Etüde verklungen, als ich das gefürchtete „Ist das Rondo zurück?“ neben mir ertönen hörte. „Fritz hat es noch nicht wiedergegeben. Der dumme Junge studirt ja noch über der ersten Seite!“

Meine Stimme klang mir selber fremd. Ich hatte nicht gewusst, dass Lügen so schwer sei. Aber es ging jetzt nicht mehr anders. Unsere wechselseitige Zauber-Formel musste auch diesmal wieder herhalten. Denn wo sollte ich den Muth finden, meinem Vater unsere That zu gestehen? Die Stunde wurde mit Wiederholungen ausgefüllt, und so war die Gefahr noch einmal glücklich beseitigt.

Den nächsten Tag fand Wochenmarkt statt. Es war meinem Vater eine liebe Gewohnheit, auf dem Wege zur Amtsstube über denselben zu gehen und gelegentlich etwas für's Haus einzukaufen. An diesem Morgen nun führte ihn mein böses Geschick einem Müller entgegen, der mit den Worten: „Schön guten Morgen, Herr Sekretarius! Ich bin eben aut dem Wege zu Ihnen,“ auf ihn zutrat. „Das Ding hier“, und dabei holte er von seinem Wagen den unglücklichen Drachen herunter, „fiel am Montag in unseren Krautgarten, und weil da oben der Name Ihres Söhnchens steht, dachte ich, dass es zu Ihnen gehört“. Mein Vater schüttelte den Kopf: „Ihr irrt Euch, Alter Mein Junge hat keinen Drachen!“ Er wandte sich zum Gehen; da fiel sein Blick auf die Noten — Das Rondo von Weber! — Der gutmüthige Müller konnte nicht begreifen, warum der Herr Sekretarius plötzlich so missmuthig wurde und weshalb er ihn beinahe heftig ersuchte, den Drachen ungesäumt in seine Wohnung zu tragen.

Um 12 Uhr, als ich nichts ahnend aus der Schule nach Hause kam, wurde ich zu meinem Vater in die Wohnstube gerufen. Das Klavier war geöffnet; auf dem Notenpult stand der verhängnissvolle Drache, ernst und anklagend, und ohne dass auch nur ein Wort gesprochen ward, wurde vor dem aufgepflanzten Rondo die Exekution in einer Weise vollzogen, die mir ganz andere Töne entlockte, als sie der liebenswürdige Weber mit seiner Komposition beabsichtigt. Dass dadurch meine Liebe zu jenem Tondichter wesentlich beeinträchtigt wurde, ist wohl natürlich. Es vergingen Jahre, ehe ich mich zu einer vorurtheilslosen Würdigung Webers aufschwang, und nur wenig Trost gewährte es mir, dass über meinen Freund Fritz die gleiche Strafe verhängt wurde.“

Alle lachten, und der Doktor rief aus: „Kurzsichtiger Vater! Hättest Du in früheren Zeiten gelebt, Du würdest den Flug des papiernen Vogels besser verstanden und zu deuten gewusst haben. Er trug vorahnend den Namen Deines Sohnes zum ersten Mal hinaus über die Grenzen des kleinen Heimathstädtchens.“

Der Professor wollte bescheiden ablehnen; aber der Amtsrichter fiel ihm in's Wort: „Haben wir denn nicht das Recht, den aufsteigenden Drachen als gutes Omen zu betrachten, heut, wo wir freilich nur „rückwärtssehende Propheten“ sind“?!

Wohl hatten sie Recht, die Beiden. Denn der Mann, der eben die kleine Geschichte aus seiner Kindheit erzählte in seiner komfortablen in der Friedrichstrasse gelegenen Wohnung, umgeben vom Kreise seiner Freunde — dieser Mann war Professor Dr. Theodor Kullak.

Sein Name ist weiter gedrungen, als bis zu der benachbarten Mühle, heute, wo Hunderte von Schülern des Meisters in beiden Hemisphären Zeugniss ablegen von dem pädagogischen Talent und der feinmusikalischen Begabung ihres Lehrers.

„Sagen Sie nun noch: „Was kann aus Meseritz Gutes kommen“, Doktor?“ fragte die junge Frau.

Aus dem Feuilleton-Theile der „Glocke“.
Neudamm bei Kämmerer.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 14. April.

Das „Berliner Seminar zur Ausbildung von Klavier-Lehrern und Lehrerinnen", welches unter der Leitung des Hrn. Prof. Emil Breslaur steht, veranstaltete am 21. März im Saal des Architektenhauses eine Schüler-Aufführung, welche Zeugniss von der vortrefflichen Weise ablegte, in welcher der Unterricht in diesem Institut ertheilt wird. Letzteres hat zunächst, wie sein Name besagt, die Ausbildung von Lehrkräften zur Tendenz, und hat hierin seine Specialität, für welche gerade Hr. Prof. Breslaur, in der Kullak'schen Schule erwachsen und in Kullak's Akademie der Tonkunst ehemals mehr als ein Jahrzehnt als Lehrer thätig, einer der Berufensten ist. Mit dem Seminar ist aber eine Musikschule von der Art der übrigen Musikschulen verknüpft; es wird daselbst zunächst Klavier- und Violin-Unterricht an Schüler aller Grade ertheilt. Durch diese Verbindung mit der Musikschule gewinnt das Seminar erst den vollen Boden für seine Thätigkeit; es bleibt nicht auf den blos theoretischen Vortrag der Methode und Pädagogik beschränkt, sondern bietet den heranzubildenden Lehrern die so nothwendige Gelegenheit, einerseits durch Hospitiren in den Musikstunden die praktische Anwendung jener Disziplinen zu studiren, andrerseits bald selbst den Unterricht an Schüler, unter der fortgesetzten Leitung des Direktors zu ertheilen. In letzterer Beziehung sind bereits, in der kurzen Zeit, seit Gründung der Anstalt, sehr anerkennenswerthe Früchte gezeitigt worden. Vier Damen, die Frls. Saeger, v. Boltenstern, Pick und Plachler, welche im Seminar selbst ausgebildet sind, fungiren jetzt dort als Lehrerinnen, und bewiesen ihre Kenntnisse und ihre Tüchtigkeit in der erwähnten Prüfungs-Aufführung durch das Spiel ihrer jungen Eleven. Es wurden in aufsteigender Reihenfolge Schüler von den ersten Elementar- bis zu den Ober-Klassen vorgeführt; und es war so interessant wie erfreulich, auch die Kleinen mit ihren kleinen Leistungen, die doch in ihrer Art ebenso befriedigend, wie die der Erwachsenen waren, hervortreten zu sehen; ja, manches darunter, wie das Andante der kleinen Mozart'schen Cdur-Sonate, von dem jungen Willy Ebel mit äusserst nettem Ausdruck gespielt, hatte schon ein ziemlich künstlerisches Gepräge. — In den oberen Klassen lehrt, ausser dem Direktor Prof. Breslaur, noch der in der musikalischen Welt rühmlichst bekannte Prof. Ed. Franck. Unter den Schülern dieser beiden Herren thaten sich zwei sehr junge Damen hervor: Frl. Nanni Veitel*), welche das Chopin'sche B-moll-Nocturne op. 9 sinnvoll nüancirt und mit duftigem Anschlag vortrug, und die noch jüngere Bianca Orsini, welche ein phänomenales Talent bekundete, da sie sich fähig zeigte, das bekannte Schubert'sche Es-dur-Impromptu in rapidem Tempo mit sauberster Passagen-Herstellung und Abstufung, überhaupt mit technischer wie musikalischer Reife darzustellen. — Auch ein junger Violinspieler (von Hrn. Menzel unterrichtet), Willy Obier, zeigte sich in den Rode'schen Variationen ganz respektabel. — Es ist dem Referenten nicht zweifelhaft, dass diese auf gediegenen Grundsätzen basirte, von tüchtigen Lehrkräften geleitete Anstalt eine schöne Zukunft hat.

W.

*) Frl. V. ist jetzt Schülerin des Herrn Prof. Dr. Franck, war früher die meinige. E. B.

Das alljährlich wiederkehrende Wohlthätigkeitskonzert, das Frl. **Jenny Meyer** mit ihren Schülerinnen am 24. März veranstaltete, hatte den Arnim'schen Saal, wie stets, bis auf den letzten Platz gefüllt. Der stattliche Damenchor des Stern'schen Konservatoriums brillirte, unter Hrn. Kapellmeister Radeckes Leitung, in der vortrefflichen Vorführung von Schuberts Psalm: „Gott ist mein Hirt" und Wüerst's Elfengesang, zwei für leistungsfähige Chöre äusserst wirkungsvollen Kompositionen. Unter den solosingenden Schülerinnen von Frl. Meyer ist zur Zeit Frl. Kobert die weitaus hervorragendste. Mit einer schönen, sorgfältig gebildeten und flüssigen Stimme vereinigt sie ein höchst bemerkenswerthes Vortragstalent, besonders im heitern Genre. Nach dieser Richtung zog sie schon in der kürzlich stattgehabten Opernaufführung des Konservatoriums die Aufmerksamkeit auf sich; diesmal trug sie Marschners „Liebchen, wo bist Du" so schalkhaft-neckisch und so lebendig vor, dass es stürmisch Dacapo verlangt wurde. Wenn nicht alles trügt, ist dieser jungen Sängerin eine erfolgreiche Zukunft zu versprechen. Von den andern Damen zeichneten sich Frl. Friede und Frau Krüger durch schöne Stimmen und sinngemässen Vortrag aus. Von den Schülern nenne ich Hrn. Schmidt, der Empfindung und Auffassung zu besitzen scheint. Leider ist seine Tenorstimme von Natur spröde und unbedeutend. Für die durch ihn vermittelte Vorführung des Liszt'schen Psalms für Tenorsolo mit Frauenchor, nach einer alten Weise, sind wir übrigens sehr dankbar. Im ganzen bestätigte das Konzert aufs neue, dass Frl. Meyer eine unserer vortrefflichsten Lehrerinnen ist, und dass sie jeder Individualität gerecht zu werden, jeder Stimme die günstigste Entwicklung zu geben weiss. — An demselben Abend konzertirte ein ganz junger Künstler, eine neue Erscheinung, in der Singakademie als Pianist und Komponist: Hr. **Stavenhagen.** In letzterer Eigenschaft lernten wir ihn in einer längeren, von Frau Müller-Ronneburger vortrefflich gesungenen Scene für Sopran mit Orchester: „Ingeborgs Klage", kennen, die uns ganz vorzüglich gefiel, da sie Lebendigkeit der Charakteristik und empfindungsvollen Ausdruck mit Klarheit in der Konzeption und Klangschönheit, besonders in dem sehr geschmackvoll behandelten Orchester, verband. Es ist ohne weiteres selbstverständlich, dass ein so junger Komponist, wie Hr. Stavenhagen, sich irgendwo anlehnt, und es kommt nur darauf an, dass er dies an der richtigen Stelle thut. Dies ist hier der Fall, und wir werden deshalb keinen Augenblick mit ihm darüber rechten, dass in Folge dieser Anlehnung direkte Reminiscenzen an Tristan und die Nibelungen haften geblieben sind. Dergleichen streift ein leistungsfähiges Talent

sehr bald ab; vorläufig wünschen wir eine gedeihliche Weiterentwickelung auf dem betretenen Pfade. Von den Klaviervorträgen des Herrn Stavenhagen hörten wir nur das Weber'sche Konzertstück, das in diesen Tagen chronisch geworden zu sein scheint. Es soll nicht die beste pianistische Leistung des Abends gewesen sein; die Ausführung war musikalisch recht zufriedenstellend, wenn auch etwas überhastet, und, wie es schien, zugleich etwas übermüdet; in Bezug auf Glanz des Tones und Solidität alles Passagenwerks ist die letzte Feile wohl noch anzulegen. Immerhin berechtigte auch dieser Vortrag zu den günstigsten Hoffnungen.

Am 26. März fand die Prüfung der Oberklassen des **Werkenthin**'schen Musikinstituts statt. Herr Werkenthin gehört seit langen Jahren als Pianist, wie besonders auch als Lehrer zu den bewährtesten Künstlern Berlins und sein Institut erfreut sich mit Recht eines dementsprechenden vorzüglichen Rufes. In einer grossen Reihe von Solo-, wie auch in Ensemblesachen beweisen die meistens schon mit einem gewissen Virtuosenglanze auftretenden Schüler und Schülerinnen die Vortrefflichkeit der Schule durch eleganten Anschlag, gewissenhafte musikalische Phrasirung und Akkuratesse in der Erfüllung der mannigfachsten musikalischen Pflichten. Besonders hervorgehoben müssen werden: der Vortrag eines Stückes aus der Kreisleriana und zweier Chopin'scher Etüden (Frl. Buchholz), der chromatischen Fantasie und Fuge von Bach (Frl. Schmidt) und des ersten Satzes des Es-dur-Konzertes von Beethoven (Herr Simon). Neben diesen Vorträgen bezeugten Schülerinnen der Gesangsklassen (Lehrerin: Frl. Schmedes) die sorgsame Pflege, die das Institut auch dem Gesange angedeihen lässt, durch Lieder und Arien verschiedenster Art.

O. Eichberg.

Herr Theobald Rehbaum, dessen Oper „Don Pablo" vor einigen Monaten in Dresden mit Beifall gegeben wurde, veranstaltete am 26. März eine Aufführung eigener Kompositionen, zu welcher ein geladenes Publikum zahlreich erschienen war. Das Programm enthielt ein Agnus Dei sowie einige Lieder für gemischten Chor, ein Streichquartett in freier Form (A moll), Introduction des zweiten Aktes sowie ein Lied aus der Oper „Das kalte Herz", eine Arie aus der Oper „Die Konskribirten", ferner der „Vogt von Tenneberg" für Bass-Solo und endlich Thema mit Variationen für Violine. Der Komponist gehört auf den ersten Blick weder zu den Himmelstürmern noch zu den Neuerern in der Kunst. Die Gebilde seiner Muse erheben keinen Anspruch auf besondere Originalität, aber sie legen beredtes Zeugniss ab von einem geläuterten Kunstgeschmack, gepaart mit tüchtigem Können und einer liebenswürdigen Einfachheit, die in unserer heutigen Zeit des überreizten Grübelns und krankhaften Haschens nach bisher Unerhörtem wahrhaft wohlthut. Von den zahlreichen Kompositionen des Konzertgebers erschien mir nächst dem Streichquartett am meisten gelungen der Scheffel'sche Vogt von Tenneberg, dessen köstlicher Humor unser Meistersänger Fricke zur vollendetsten Darstellung brachte.

Richard Schmidt.

Fräulein **Selma Lenz** aus Dresden, 28. März, Hotel de Rome. Die Konzertgeberin ist eine sehr begabte Koloratursängerin, deren Stimme sich besonders in den hohen Lagen angenehm und kräftig erwies. Auch dramatisches Talent scheint sie zu besitzen, wie aus dem Vortrage der Pagen-Arie aus den Hugenotten hervorging. Das Konzert vermittelte mir ausserdem die Bekanntschaft zweier Künstler, die mir zum ersten Male im Konzertsaale entgegentraten, erstens die eines aus Joachims Schule hervorgegangenen Geigers, des Herrn Kruse, von dem ich die G moll-Sonate von Tartini klar, mit edlem, grossem Tone, vorzüglich gebildeter Technik und gutem Verständnisse spielen hörte, und zweitens die des Frl. Olga Morgenstern, einer aus der Schule der Frau Frieb-Blumauer hervorgegangenen Lehrerin der Deklamation, welche Grillparzers Medea und 2 kleinere Gedichte mit schönem Organe, deutlicher, gründliches Studium verrathender Aussprache und fein abgewogenen dynamischen Abstufungen vortrug und durch ihre echt dramatische, hinreissende Art das Publikum enthusiasmirte.

Die letzte Soirée des **Kotek**'schen Quartett-Vereins brachte uns Vierling's G dur-Quartett Op. 56, das hierorts nur einmal zur Aufführung gelangt ist, damals in sehr mittelmässiger, heut in ganz vortrefflicher Weise, die aufs neue den Eifer, die Hingabe und die hohen künstlerischen Eigenschaften der Herren Kotek und Genossen bekundete. Das Quartett ist ein liebenswürdiges und ansprechendes Werk, kunstvoll geformt bis auf den letzten Satz, dessen zu grosse Ausdehnung in keinem rechten Verhältniss zu der Länge der übrigen Sätze steht, meisterlich in feiner Individualisirung der polyphon geführten Stimmen, zuweilen sogar von dramatischer Lebendigkeit, wie im 2. Satze, im Ausdruck stets edel und gewählt, aber ohne rechte Poesie und Innerlichkeit; — es fesselt uns, aber es ergreift uns nicht, reisst uns nicht hin.

Emil Breslaur.

H. Schröder's Musikinstitut — Sonnabend, den 1. April, abends 7 Uhr, Sonntag, den 2. April, morgens 11, abends ½7 Uhr — Prüfungsaufführungen der Schüler und Schülerinnen in der Aula des Friedrichs-Gymnasiums. In der That, drei Aufführungen innerhalb 24 Stunden durchzumachen, beweist eine Ausdauer, einen so rastlosen Fleiss, dass Ref. dafür schon Herrn Schröder grosses Lob spenden muss. In der Sonnabendsprüfung, der ich nur beiwohnen konnte, zeigten die Schüler der Mittel- und Oberklassen aufs neue, dass sie unter Leitung ihrer Lehrer, des Direktors Herrn Schröder und des Herrn Rüfer wackere Fortschritte machen. Wünschten wir auch auf der einen Seite die Tongebung etwas edler, die Nüancirungen feiner und die Handhaltung einheitlicher, so muss andrerseits wieder die Frische, insbesondere die Taktsicherheit der Schüler und Schülerinnen anerkannt werden. Auch die Schüler der Violin- und Violoncellklassen leisteten Erfreuliches. Der Violoncellist Herr Hoffmann trug ein „geistliches Lied" von Fitzenhagen, der Violinist Herr O. Hünerbein „Introduction und Variationen über ein russisches Thema" von David recht wacker vor. Die Aufführung schloss mit Rubinsteins „Largo aus dem C-moll-Quartett" für Streichquartett in doppelter

Besetzung. Die Herren bewiesen, dass sie im Ensemblespiel gut geschult sind. S.

Sonnabend, den 1. April, in der Sing-Akademie, Konzert mit Orchester von **Isabella Lourié.** — Ein ganzes Füllhorn von Lobesblumen kann über die jugendliche Konzertgeberin ausgeschüttet werden. Meisterhaft sichere Technik (in dem ganzen Programm: Liszt's Es dur-Konzert, Andante spianato und Polonaise von Chopin, Toccata und Fuge von Bach-Tausig, Pastorale und Capriccio von Scarlatti-Tausig, Etüde C-moll und Mazurka von Chopin, endlich Spinnerlied von Wagner-Liszt, hörten wir kaum einen geringfügigen Fehlgriff), klang- und saugvoller Anschlag, musikalisch-verständige Vortragsweise, Innigkeit der Empfindung (diese noch als Knospe) sind die schönsten daraus. Doch, dass auch den Rosen die Dornen nicht fehlen: grösserer Ton, mehr Glanz und Verve in den Bravourpassagen (sie höre nur einmal Xaver Scharwenka die E-dur-Polonaise spielen), und mehr Leidenschaftlichkeit muss die Zukunft ihrem Spiel noch bringen. Wohlgemerkt aber innerlich, nicht äusserlich. Ein anderer Dorn im Auge waren uns die allzu heftig geschwungenen Arme der Pianistin. Sie sind doch ganz unnöthig beim Spiel und kleiden so wenig. Wir sind gespannt und freuen uns auf die Weiterentwickelung dieses eminenten Klaviertalents. — Frl. Aline Friede, der wir als Konzertsängerin zum ersten Male begegneten, hat uns in dem Vortrage der Lieder „Mignon" von Liszt und „Gewitternacht" von Franz ganz ungemein gefallen. Die wunderschöne, klangvolle Stimme, vereint mit allem, was eine gute Schule geben kann, der seelenvolle, manchmal sich bis zu dramatischem Affekt steigernde Vortrag liessen es uns lebhaft bedauern, dass wir nur zwei Lieder zu hören bekamen. — Herr Struss spielte sein Konzert in A-moll, welches in diesen Blättern schon gewürdigt worden ist.

A. Werkenthin.

Am Gründonnerstage fand im Konzerthause unter Leitung des Herrn Hof-Musikdirektor B. Bilse eine Aufführung des Oratoriums **„Die Auferweckung des Lazarus"** von **Jean Vogt** statt. Das Werk, welches im Jahre 1858 in Liegnitz zum ersten Male aufgeführt wurde, hat seitdem auch in anderen Städten eine beifällige Aufnahme gefunden, auch Berlin hat vor einer Reihe von Jahren eine zweimalige Aufführung desselben erlebt. Vogt's Schreibweise ist eine gewählte und kunstvolle, dabei ausserordentlich wohlklingend und für die Singstimme dankbar, ich möchte sie beinahe als populär (im guten Sinne) bezeichnen. Eine ebenso geschmackvolle als wirksame Instrumentation umkleidet das Werk wie mit einem festtäglichen Gewande. Der Schwerpunkt des Oratoriums ruht in den Chören, welche, vom Komponisten mit allen Künsten des Kontrapunktes ausgestattet, sich an vielen Stellen zu einer grossartigen Wirkung gipfeln. In dieser Hinsicht dürfte die Doppelfuge des zweiten Theiles „Es wird ein Tag sein" mit dem eingewebten Choral „Wenn ich einst von jenem Schlummer" als die Perle der ganzen Partitur gelten. Auch das schöne Quartett „Selig sind die Todten" mit dem daran schliessenden Chor zeichnet sich in hervorragender Weise durch gesättigten Wohlklang aus. Die einzige Schwäche des Werkes liegt in einem fühlbaren Mangel an Gegensätzen. Die Schuld hieran trägt der Text, welcher, von Vogt selbst nach den Worten des Evangeliums zusammen gestellt, fast überall den gleichmässigen Ausdruck welcher lyrischer Empfindung athmet und dadurch dem Komponisten keine passende Gelegenheit zur Entfaltung kräftiger Kolorite und dramatischer Schlaglichter darbietet. Wie es scheint, hat Jean Vogt in seinem Lazarus den Höhepunkt seines Schaffens erreicht, da er sein entschiedenes Talent später nie wieder an der Schöpfung eines ähnlichen grösseren Werkes versucht hat. Es ist dies ebenso sehr zu bedauern, wie der Umstand, dass ein so tüchtiges Oratorium wie der Lazarus nicht öfter als bisher zu Gehör gebracht wird. Um die recht gelungene Ausführung des in keiner Hinsicht schwierigen Oratoriums machten sich die Damen Frau Lammert, Frau Müller-Ronnenburger, die Herren Junk und Fricke, der Radeke'sche Gesangverein und die Bilse'sche Kapelle unter Leitung ihres erprobten Dirigenten wohl verdient. Die Stimme des Herrn Jung, dem ich hierbei zum ersten Male im Konzertsaal begegnete, klang ausserordentlich weich und biegsam.

Richard Schmidt.

Konzert der Pianistin Fräulein **Martha Brade,** am 1. April im Hotel de Rome:

Fräulein Brade, Fräulein Brade,
Dass Sie spielten, das war schade,
Ach, die Zeit, die wir verloren,
Ach, die schwergeprüften Ohren!
Fräulein Brade, musst' es sein?
Mit Verlaub, Verehrte, — nein!
Einen Lehrer, einen Freund,
Der es gut mit Ihnen meint,
Suchen Sie sich zu erringen,
Spielen Sie vor allen Dingen
Fleissig noch Jahraus, Jahrein —
Nur im stillen Kämmerlein.
Kommen Sie nach Jahr und Tagen
Wieder es bei uns zu wagen,
Zeigen sich des Fleisses Früchte,
Ach, wie freudig ich's berichte,
Freudig dann nach allen Winden
Will ich laut Ihr Lob verkünden.

Emil Breslaur.

Eine Anzahl Schüler und Schülerinnen aus den Oberklassen des **Oscar Eichberg**'schen Instituts zeigten in einer am 5. April im Festsaale des City-Hotels stattgehabten Aufführung, was sie im Solo- und Ensemblespiel, im Solo und Ensemblegesange zu leisten vermochten. Man gewann von allen Leistungen den Eindruck der sorgsamsten musikalischen Erziehungsweise, deren sich der als Komponist, Musikschriftsteller, Pianist und Dirigent gleich hervorragende Leiter der Anstalt befleissigt. Bis auf die von 4 Spielern ausgeführte Tannhäuser-Ouvertüre, die für das technische Vermögen der Ausführenden zu hoch gegriffen war, trug Alles, was wir hörten, den Stempel sorgfältigster Vorbereitung und gelangte zu trefflicher künstlerischer Darstellung. Hohe Aufgaben waren den Schülern gestellt worden, deren Ausführung zum grossen Theil schon als konzertreif bezeichnet werden muss, so dass

wir nicht umhin können, einzelne derselben kurz zu charakterisiren. Als vorgeschrittenste der Gesangschülerinnen müssen wir Frl. Emma Dankberg bezeichnen, welche die Arie aus dem Freischütz: „Einst träumte meiner seligen Base" mit schöner, umfangreicher Stimme, dramatischem Schick, fliessender, gut gebildeter Koloratur vortrug und Frl. Marie Günther, von der wir 2 Lieder von Spohr und Schumann mit sehr lieblicher Stimme und poetischer Auffassung hörten. Auf hoher Stufe der Virtuosität stehen die Leistungen der Pianisten männlichen und weiblichen Geschlechts. Herr Otto Jaeger spielte Liszt's Tannhäusermarsch, Frl. Alice Lutze Weber's Konzertstück, Frl. Margarethe Töppe Liszt's Lucia-Phantasie. Als bedeutendste Klavierleistung dürfte wohl die der letztgenannten noch sehr jungen Dame zu bezeichnen sein. Sie spielte das schwere Stück mit virtuosem Glanz klar, sicher und mit ungewöhnlicher Kraft. Der Gesangschor sang vorerst R. Wagners Spinnchor aus dem fliegenden Holländer und später einen a capella Chor aus Mendelsohn's Elias, den wir als eine Meisterleistung im a capella-Gesang bezeichnen müssen. Mögen dem strebsamen Herrn O. Eichberg noch viele solche Erfolge blühen als schönster Lohn für sein ernstes Streben und seine Hingabe zur Förderung aller künstlerischen Interessen. — r.

In dem Prüfungskonzert des Herrn Th. Hirsch spielte, wie mir nachträglich von massgebender Seite mitgetheilt wird, Frl. Hedwig Pauli Chopin's Berceuse und Schumann's Traumeswirren mit ganz besonderem Gelingen. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Kuhlmann, Organist in Oldenburg wurde zum Grossherzogl. Oldenburgischen Musik-Direktor ernannt. (Herr Kuhlmann, ehemals Schüler des Stern'schen Konservatoriums, gehört zu den hervorragendsten Orgelvirtuosen unserer Zeit.)

— Am 3. April starb in Schwerin der Liederkomponist und Hofkapellmeister Kücken, 71 Jahr alt.

— Am 31. März 1732 wurde Josef Haydn im Dorfe Rohrau an der Leitha geboren. Die am 31. März dieses Jahres erfolgte 150. Wiederkehr seines Geburtstages wurde an vielen Orten durch Aufführung Haydn'scher Werke gefeiert.

— Der Komponist Herr Emil Hartmann aus Kopenhagen, dessen Es-dur Sinfonie im letzten Winter von den bedeutendsten Orchestern Deutschlands mit Beifall gespielt wurde, hat ein neues Werk, ein Ballettdivertissement betitelt: „Ein Karnevalfest" komponirt, das vor kurzem bei Bilse zum ersten Male mit grossem Erfolge aufgeführt wurde. Die einzelnen Nummern sind nicht gleich an Werth, aber alle fein musikalisch. Besonderes Interesse erregte die Mazurka, durch ihren eigenartigen Charakter und die pikante Instrumentation.

— Am 1. Oktober cr. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionirten musikalischen Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für qualifizirt erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate subventionirten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institute ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute u. s. w.) zu verleihen. Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugniss von der zuletzt besuchten Anstalt bis zum 1. Juli cr. an das Kuratorium, Berlin W., Wilhelmstrasse No. 70a. — einzureichen. Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 30. September cr. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

Bologna. Herr Professor Parisini, Präsident der altehrwürdigen und vornehmen Königl. Philharmonischen Akademie und seit kurzem Bibliothekar des „Museo Musicale" erhielt den Orden der italien. Krone.

London. Die Zeichnungen für den Garantiefond des zu gründenden nationalen Musik-Konservatoriums (Royal College of Music) belaufen sich jetzt auf über 50 000 Lstr. und vermehren sich mit jedem Tage. Der Posten eines musikalischen Leiters der Anstalt ist Herrn Joachim angetragen worden, der denselben indess noch nicht angenommen hat.

Prag. In der am 26. März stattgefundenen General-Versammlung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen ist Professor Anton Bennewitz zum Direktor des hiesigen Konservatoriums ernannt worden. Nach Professor Krejci's Tode stand Herr Professor Bennewitz als provisorischer Leiter an der Spitze des Konservatoriums. Die Anstalt gewinnt in demselben einen ebenso umsichtigen und einsichtsvollen als musikalisch hoch befähigten Direktor.

Wiesbaden. Am 31. März fand hier im grossen Kasinosaale die erste Aufführung einer neuen Oper statt: „Agnes von Hohenstaufen“, historisch romantische Oper in 3 Aufzügen von Ernst Pasqué, Musik von Kapellmeister Friedrich Marburg. Die Aufführung, welche im Kostüm und mit Szenerie unter der persönlichen Leitung des Komponisten stattfand, wurde sowohl was Solisten, als Chor und Ballet betrifft, von den Mitgliedern einer musikalischen Gesellschaft veranstaltet, die sich sämmtlich in anerkennenswerther Weise ihrer Aufgaben entledigten. Die Novität wurde von den sehr zahlreich erschienenen Zuhörern freundlich aufgenommen, und Komponist und Darsteller durch mehrere Hervorrufe geehrt.

(Deutsch. Mont. Bl.)

Bücher und Musikalien.

Schwing's new system of practical harmony. Part I. The knowledge of chords. Baltimore.

Diese neuen harmonischen Uebungen sind für solche Schüler berechnet, denen Zeit und Mittel für besonderen theoretischen Unterricht fehlen und ihr Zweck ist, die Kenntniss der Grund- und Hauptakkorde mit ihren Verbindungen auf möglichst einfache Weise zu vermitteln. Die Methode ist neu, aber ungemein klar und zweckentsprechend. Nach kurzer Erklärung der Intervalle und Skalen folgen in Form eines kleinen Stückchens oder Thema's die 12 Dreiklänge des Quintenzirkels in ihren drei verschiedenen Lagen. An diesem Thema lernt der Schüler alle weiteren Akkorde mit ihren Verbindungen kennen, wie z. B.: „Lass jedem Dreiklang durch Erniedrigung der Terz den Molldreiklang folgen, — führe durch Erhöhung der Quinte den übermässigen Dreiklang ein, — lass die Akkorde in der Reihenfolge 1—2—1 folgen, — nimm sie in der Folge von Tonika, Unterdominante, Dominante und Tonika u. s. w. Ebenso einfach werden die Umkehrungen der Dreiklänge, die Septimenakkorde — mit ihren Auflösungen eingeführt. Die auf den letzten Seiten gegebenen, kurzen Regeln über die Stimmenführung möchten vielleicht besser ihren Platz am Anfang der Uebungen finden, da ohne Kenntniss derselben vom Schüler zu viel gesündigt werden möchte.

Es wäre lebhaft zu wünschen, dass das Werk auch in deutscher Uebersetzung erschiene, da es, besonders für Lehrerinnen, denen die tieferen Geheimnisse der Theorie selbst etwas schleierhaft geblieben, eine treffliche Handhabe neben dem praktischen Unterricht bietet. Ich bemerke noch, dass der Verfasser, Professor Heinrich Schwing, in Baltimore lebt, und dort Präsident eines Musiklehrer-Vereins ist.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: Frühlingsankunft. Op. 39, No. 1. Pr. 1 Mk. Breslau. Hientzsch.

Etwas leichter als Schumann's Schlummerlied.

Für 2 Klaviere.

Bertin's Etüden Op. 29 und 32 mit Begleitung eines zweiten Klaviers von Adolf Henselt. (Mainz, Schott's Söhne).

Die geistvolle und sehr wirksame Arbeit Henselt's reiht sich der von demselben Komponisten herrührenden Begleitung zu Cramer's Etüden würdig an und wird sich, wie jene, gewiss viele Freunde erwerben. Die Begleitungen sind etwas schwerer als die Etüden

Winke und Rathschläge.

Es ist absolut nothwendig, dass der Schüler allerlei üben muss, das ihm keinen Genuss bringt und wovon er den Vortheil für den Moment vielleicht nicht einsieht: Fingerübungen, Tonleitern, Etüden etc. — Auch allerlei ihm wenig zusagende Stücke z. B. von Clementi, Hummel, Moscheles sind ihm vielleicht so peinlich als nöthig. Dafür aber darf man auch oft willfährig sein, wenn er Wünsche äussert, die ohne Schaden zu erfüllen sind. Dem Genre nach muss er ja ohnehin abwechselnd beschäftigt werden; nach einem Sonatenstücke mit einem Salonstücke; nach einem solchen mit einem virtuosenhaften, danach wieder mit einem strengeren und nach diesem mit einem elegantern, oder melodiösen. Da darf man als Lehrer wohl z. B. nach einem eben absolvirten Studienwerke instruktiver Art, die Frage nach einem heimlich gehegten Wunsche dem Eleven vorlegen: ob das Verlangen vielleicht nach einem klassischen, oder nach einem modernen, nach einem Karakterstücke oder nach einem brillanten zum Vorspielen stehe? Die Lust am Wechsel bringt es ohnehin mit sich, das nach und nach jedes Genre an die Reihe kommt. Solche Willfährigkeit ist darum pädagogisch berechtigt, weil ein Stück um so fruchtbarer ist, je mehr es mit besonderer Freude studirt wird.

L. Köhler.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Richtungen in der Kunst.

Von **Flodoard Geyer.**

Wie in der Dichtkunst, so haben in der Tonkunst zu verschiedenen Zeiten verschiedene Richtungen geherrscht. Es waren bald die des Verstandes, bald die des Gefühles, welche die Oberhand hatten. Denn gleich wie der einzelne Mensch vorherrschend entweder der Verstandesmensch oder Gefühlsmensch ist — seine Anschauung und sein Urtheil werden stets derjenigen Seite Nachdruck geben, der er sich zuneigt — so sind Neigungen ebensowohl in der Geschichte der Kunst bemerkbar. Freilich spricht sich in Seitenbewegungen solcher Art eine Einseitigkeit aus. Es wird daher nachzuweisen sein, welches das wahre Ziel ist und worauf der Jünger sein Augenmerk zu richten hat. Ich höre fragen, wie kann denn in der Musik der Verstand sein Reich aufschlagen, da sie doch die Kunst des Gefühles ist? Dies ist eben eine irrige Meinung, dass man glaubt, sie sei nur Gefühlskunst. Wäre sie es, so müssten diejenigen Komponisten ihre wahre Propheten sein, welche den üppigsten Tonschwall ergehen liessen, wovon der Zuhörer einen Kitzel hätte und in Träumerei verginge. Wer die Musik so ansieht, der macht sie zur Buhlerin der Gefühle. Wenn sie nun zwar ebenso wenig die Kunst des Verstandes ist, so ist doch Verstand, tiefer Verstand in ihr. Verstand herrscht nämlich in alle Dem, was Form, Formung heissen kann. Je mehr Formung, desto mehr Verstand ist in der Musik, denn es ist Bedingung für die Form, dass der Verstand in der Musik sei. Die Kunst ist sonach also weder ausschliesslich Welt des Verstandes, noch des Gefühles. Sie ist vielmehr eine stete Durchdringung beider und ist schwer zu sagen, was jetzt mehr Gefühl, was jetzt mehr Verstand sei. Hiermit ist nun ausgesprochen, dass die innigste Verschmelzung von Gefühl und Verstand, die endliche Stufe, der Gipfel der Tonkunst sei. So sehen wir in den klassischen Meistern das Gleichgewicht zwischen beidem walten und es ist da ebenso viel Denken wie Fühlen. Beides ist um so schwerer von einander zu scheiden, weil es ganz und gar in einander aufgegangen ist. Hieraus folgt nun weiter, dass jede niedere Kunststufe einseitig entweder das Eine oder Andre: Verstand oder Gefühl zum Lebens-Elemente gemacht haben muss oder macht. Jede, auch die untere Stufe war dessen ungeachtet für die Entwickelungsgeschichte der Kunst nothwendig, damit an ihr erkannt werde, wie der Geist einseitig darauf gefallen ist, worauf der einzelne Künstler später jeden Tag ebenso einseitig hätte fallen können. So gab es eine Zeit, in welcher der Verstand, ich möchte sagen, naturalistisch vorherrschte: es ist die Zeit der Fugenschreiber (Kirnberger-Marpurg) bei denen diese Form mehr eine Klügelei geworden war, an der unendlich viele, jetzt verschollene Meister ihr Behagen fanden. Ueber die Aeusserlichkeit der Form war der Inhalt zusammengeschrumpft, so dass nur

noch die Freude blieb an dem so und so oft gehörten Thema und an den damit möglich zu machenden Kunststücken.

Unrecht wäre es, wollten wir die Fugenform dafür verantwortlich machen, sie ist eine unantastbare. Aber sie muss Gehalt haben und für diesen Inhalt nothwendiger Formausdruck sein, wie sie bei wer weiss wie vielen Meistern noch lange nachher war. Jene Zeit, ich will sie die der Aufklärung nennen — sie fällt in den Zeitabschnitt der Geschichte, welcher diesen Beinamen trägt – hatte keinen Sinn für die tiefe religiöse Gefühlsmystik der Altitaliener. Diese mussten in einer späteren, ihnen gefühlsverwandten Zeit gleichsam wiedergeboren werden. Sie übertrug ihre Wendungen selbst auf andere, als kirchliche Zwecke. Ich meine die Zeit der modernen Romantik, welche wie jede romantische Periode vorwiegend vom Gefühle bestimmt wird. Ich möchte sie gegen jene Periode eine supranaturalistische Zeit nennen. Das Gefühl nun ist ebenso unbegrenzt, wie der Verstand klauberisch war. Man kann es schrauben und foltern, man kann es verhimmeln und exzentrisch springen lassen von einem zum andern. Die Musik wird eine Mosaik von schönen Einzelnheiten. Sie will nur interessiren und ich möchte Meyerbeer als den bezeichnen, der das Nur-interessirenwollen angefangen hat. Sie suchen nach den letzten und vereinzelten Effekten in den Modulationen und Sonderbarkeiten im Rhythmus. Es mangelt aber die Einheit des Eindrucks, welche nur durch die Strenge der Form, als etwas Objectiven, entstehen kann. Die Romantiker haben zu wenig Verstand an der Kunst gelassen, daher haben sie selten Gedanken in strengerer Durchführung. Es bleibt ein Schönthun mit Gefühlen und Reizen übrig, überall das Interessirenwollen. Es ist eben das Unglück dieser Richtung, dass sie im allgemeinen zu reizend oder es zu viel zu sein bestrebt ist. Die moderne Pianomusik z. B. ist mit diesem einen Worte abgefunden; ich glaube nicht, dass sich vieles davon halten wird. Wunderlich ist es, wenn dieses Wörtchen Stichwort wird auch für erhabne Schöpfungen, z. B. wie es eine Dame einmal auf die Passionsmusik S. Bach's anwendete. „Was soll mir die Kunst“, sagte Jemand, „wenn sie mir nicht gefällt!“ Nun, mein Freund, gefällig mag sie sein, auch reizend, in sich interessant; aber das ist noch lange nicht genug. Mehr als reizend, mehr als einseitig! Denn von der Einseitigkeit aus geschieht es heutzutage gar zu gern, dass jede Form verleugnet wird, wie Vielen strenge Formen eine Thorheit scheinen, womit man sie übrigens auf recht bequeme Weise los wird. — Wie aber, müssen sie sich doch fragen, fangen wir es geschickt an, gefühlten Inhalt und verständige Form mit einander, wie in einem Gusse, in harmonischer Schöne zu vereinigen, da eins dem andern zu widerstreben scheint? Das ist eben das Schwierige, so wird die Antwort sein, diesen scheinbaren Widerspruch aufzuheben. Hierin besteht der Sieg der klassischen Meister über Alle. Denn wir sahen sie mustergültig darin und ich wiederhole es, das Gleichgewicht in ihnen zwischen Fühlen und Denken. Sie sklavisch nachzuahmen, ist nicht wohl anzurathen. Denn es ist erwiesen, nicht macht den Künstler schon allein die Tiefe des Gefühles, wenngleich dies eine grosse Forderung an ihn ist, sondern eben so sehr macht den Künstler der Verstand, die historische und formelle Bildung seines Geistes. Die Kunst der Zukunft kann nur so lebensfähig werden, wenn sie das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form wiederherstellt, wie es dort bei den Meistern ist. Man wird sagen, dadurch soll uns wohl das klassische Zeitalter wieder geboren werden und wir es nochmals verleben? Nein, nichts kehrt so wieder, wie es einmal gewesen ist. Ob neue Formen kommen werden, das ist die Frage! Aber wie das Gefühl unbegrenzt ist, so wird es auch die Kunst sein — unendlich wie das Individuum!

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 28. April.

Herr **J. Astor Broad** aus Boston, ein Schüler des Herrn Professor Schwantzer gab am 30. März ein Orgel-Konzert in der Dreifaltigkeitskirche, dessen Programm Werke von Bach, Mendelssohn, Tartini, Hesse und Schwantzer enthielt. Die Aufführung aller Werke trug das Gepräge künstlerischer Ruhe und Sicherheit und muss ich nach der heutigen Probe Herrn Broad als einen technisch wie musikalisch trefflich gebildeten Orgelspieler bezeichnen, welcher der Schule seines Meister Schwantzers alle Ehre macht.

E. B.

Trotz der vorgerückten Jahreszeit war das vielfach verschobene Konzert von Frl. **Flora Friedenthal** recht gut besucht. Ihr Name hat seit ihrem ersten Auftreten hier vor zwei Jahren bereits in der musikalischen Welt einen guten Klang. Die Künstlerin verfügt über eine umfassende, ausgefeilte Technik und einen weichen, modulationsreichen Anschlag und verbindet mit diesen Vorzügen noch eine warme, lebendige, echt musikalische Auffassung, die oft durch kleine, einen feinen Esp rit verrathende Nüancen überrascht, so z. B. in der hübschen stimmungsvollen Barcarolle von Moszkowski. Als Glanzstücke des

Abends heben wir aus dem Programm hervor das mit ungemeiner Treffsicherheit und virtuosem Glanz ausgeführte Allegro vivacissimo in A-dur von Scarlatti und die B moll Sonate von Chopin, deren letzten Satz Frl. Friedenthal in verschleierter Färbung von wahrhaft poetischem Dufte umflossen, wiedergab. Das Konzert wurde in wirksamer Weise von H. Hildach aus Dresden unterstützt, der, obgleich er gerade nicht besonders gut disponirt schien, sich doch durch seinen seelenvollen Vortrag einiger Lieder des reichsten Beifalls zu erfreuen hatte. E. L.

Das mehrfach verschobene Konzert der Grossherzoglich Sächsischen Hofpianistin Fräulein **Martha Remmert** fand endlich am Ostermontag im Saale der Singakademie in Form einer Liszt-Matinée statt. Das Programm enthielt von Kompositionen des Altmeisters Liszt das herrliche Es-dur Konzert, den Todtentanz, die Ungarische Fantasie und einen Satz aus der H-moll Sonate, ferner die Weber'sche Polonaise mit Orchester in Liszt'scher Bearbeitung, zwei Transscriptionen aus Lohengrin und endlich den Liszt'schen Sturmmarsch für Orchester allein. Die Konzertgeberin erwies sich in ihren Leistungen am Klavier als eine der hervorragenderen Schülerinnen Liszt's (war früher längere Zeit Schülerin Kullak's. E. B.); sie verfügt über eine bedeutend entwickelte Technik und versteht die Kunst, scharf pointirt vorzutragen. Sehr poetisch und stimmungsvoll spielte sie den Mittelsatz aus der H-moll Sonate, während sie am meisten Erfolg beim Publikum mit dem glänzenden Vortrage des Es-dur Konzerts und der Ungarischen Fantasie hatte. Der Todtentanz ist ein seltsames Stück, mehr bizarr als schön. Elsa's Traum aus Lohengrin war von der Pianistin im Tempo viel zu schnell genommen. Der Konzertflügel von Blüthner, dessen sich die Künstlerin bediente, hielt im allgemeinen gegenüber dem Orchester der Sinfoniekapelle wacker Stand, klang jedoch im tiefsten Bass etwas spröde und in den höchsten Lagen nicht tonreich genug.

Richard Schmidt.

Ein am 15. April im Hotel de Rôme veranstaltetes Wohlthätigkeitskonzert führte uns — wohl als eigentliche Konzertgeberin — Madame **Helene Manczyk** vor. Die Dame, Schülerin von Frau Emma Saurel, besitzt eine weiche, sympathische Sopranstimme mit sehr schöner Höhe und verfügt bereits über ein savoir faire, das bei einer Debütantin in Erstaunen setzt. Ihre Koloraturbeanlagung ist bedeutend und schon zu höchst bemerkenswerther Entwicklung gediehen; dass nicht alles gleichmässig gelingt, ja, dass sie auch vom „Glücke" soweit abhängig ist, dass dieselbe Sache einmal gelingt und einmal nicht, erklärt sich ohne weiteres und beeinträchtigt nicht die Hoffnung, die Dame auf dem von ihr gewählten Felde der Gesangsvirtuosität eine rühmliche Stellung erringen zu sehen. Nicht zurückhalten können wir aber mit dem Wunsche, dass es Mad. Manczyk gelingen möge, ihrer Vokalisation, besonders dem e, das allzu Helle und Flache zu benehmen; der Ton würde sofort an Adel, der Ausdruck an Wärme gewinnen. Dies machte sich besonders in Donizettis tragischer Ballade (deren französischen Text Mad. Manczyk mit grosser Deutlichkeit behandelte) bemerkbar; übrigens scheint das Talent der Sängerin sich mehr dem heitern, als dem ernsten Genre zuzuwenden. Frl. Helene Geisler und Hr. Felix Meyer unterstützten das Konzert durch eine Reihe wohlgelungener Klavier- und Violinvorträge.

Am 22. April fand in der Singakademie die Aufführung des neuen Werkes von **A. Thierfelder:** „Frau Holde" unter Direktion des Komponisten statt, der sowohl Chor wie Orchester aus der Stadt seines langjährigen Wirkens, aus Brandenburg, mitgebracht hatte. Der Text dieser grossen Kantate spricht durch seinen frischen, volksthümlichen Ton an, und bietet dem Komponisten mannichfache Gelegenheit zur Bethätigung charakteristischer Ausdrucksfähigkeit; bei strengerer Kritik seines poetischen und und ästhetischen Werthes dürfte sich freilich gar manches Bedenken ergeben. Was die Komposition anlangt, so erweist sie von neuem die schon bekannte Tüchtigkeit Thierfelders, der stilvolle Form mit geschmackvollem musikalischen Inhalte zu erfüllen weiss. Streben nach charakteristischem Ausdrucke ist dabei in anerkennenswerther Weise zu bemerken — z. B. in der Partie des Konrad —; wenn die erhoffte dramatisch-prägnante Wirkung dennoch nur selten zu vollem Durchbruch gelangte, so liegt das an einer gewissen Weichlichkeit und Süsse, die das ganze Werk umspinnt. Die Singstimmen sind sehr geschickt behandelt, besonders ist die „Ilse" eine „dankbare" Partie; die Chöre treten etwas zurück, entbehren aber nicht einer durch sachgemässe Behandlung herbeigeführten Klangkraft. Als besonders hervortretend möchten wir gleich den Eingangschor: „der Mai kommt als Freier", dann ein sehr schönes Quintett mit Chor, ferner den ganzen zweiten Theil mit den ausdrucksvollen Gesängen der Ilse, endlich im dritten Theile das Lied Ilse's: „Schön Gretchen an der Kunkel spann", bezeichnen. Die Ausführung der Soli seitens der Damen Frau Müller-Ronneburger und Frl. de Graaf, der Herren Hauptstein und Ad. Schultze war vortrefflich; besonders zeichnete sich Frau Müller als Ilse durch schöne Stimme und sinngemässen Vortrag aus. Chor und Orchester „gastirte" wie schon erwähnt. Der Chor bestand aus etwa 120 Personen, sang ausgezeichnet, sicher und mit kräftigen Nüancen, und verfügt in Sopran und Alt über schönes Stimmmaterial. Was den Herrenchor anbelangt, so erinnerte er im Stimmklang recht sehr an die entsprechende Hälfte Berliner Chöre von etwa derselben Stärke, zeigte sich aber durchaus sicher, was hier bekanntlich nicht immer der Fall ist. Das Orchester (Brandenburger Militärmusik) entbehrte zwar der wünschenswerthen Klangschönheit, doch sind wir bekanntlich auch in diesem Punkte nicht verwöhnt; im übrigen zeigte es sich in der Lösung seiner Aufgabe gewandt, sicher und zuverlässig.

O. Eichberg.

Berichtigung.

Fräulein Brade hat am 2. April in der Singakademie nicht, wie irrthümlich angegeben, am 1. April im Hotel de Rome gespielt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Klavier-Lehrer Baltimores haben kürzlich einen Verein unter dem Namen Klavier-Lehrer-Verein von Baltimore gegründet. Der Zweck dieser Vereinigung ist: Gegenseitige Förderung in der Lehrmethode, und ernstes Streben, dem schlechten Klavier-Unterricht entgegen zu treten und den guten zu verbreiten. Unter den Mitteln, dieses Ziel zu erreichen, und zwar eines der für diesen Zweck bedeutendsten, ist vorgeschlagen worden, eine Bibliothek zu errichten, in welcher Exemplare der neusten Veröffentlichungen, wie Lehrbücher, Theoretische Werke, Etüden und neue Ausgaben aller Arten von Klavier-Literatur, Musikzeitschriften etc. zur Ansicht und Prüfung für die Mitglieder des Vereins gehalten werden sollen. Verleger, Komponisten und Verfasser werden finden, dass es in ihrem eigenen Interesse liegt, Probe-Exemplare ihrer Veröffentlichungen in der Vereins-Bibliothek auszulegen. Die hieraus entstehenden Vortheile sind sehr gross; Veröffentlichungen, welche sonst in den Regalen der Musikalien-Handlungen unbeachtet ruhen würden, werden dadurch zur allgemeinen Kenntnis gebracht, während die Mitglieder viel kostbare Zeit sparen, neue Musikstücke aufzustöbern. Der Vorstand erklärt noch ausdrücklich, dass nur gediegene Werke in der Bibliothek Aufnahme finden werden, die mit Vergnügen weiter empfohlen werden sollen.

— Hofkapellmeister Schuch in Dresden ist zum Hofrath ernannt und in Vertretung für den Intendanten Graf Platen mit allen das Opernwesen betreffenden selbstständigen Dispositionen betraut worden.

— Der preussische Kultusminister hat sich bereit erklärt, verdienstvollen Musikern der Provinzen, welche die Aufführung bedeutender Musikwerke durch die kgl. „Hochschule“ in Berlin zu besuchen wünschen, freie Fahrt zu bewilligen. Die Gewährung der staatlichen Beihülfe soll jedesmal auf besonderen Antrag und von Fall zu Fall in Erwägung gezogen werden.

— Am 1. Januar 1882 hatte die „Deutsche Zeitung“ in Wien einen Preis von 100 Dukaten ausgeschrieben für die Komposition einer „schönen und zugleich einfachen und volksthümlichen Melodie“ zu der von Joseph Winter gedichteten „Hymne für das deutsche Volk in Oesterreich.“ Nach Ablauf des Einsendungs-Termines waren 1320 Konkurrenz-Arbeiten aus aller Herren Länder, selbst von jenseits des Oceans, namentlich aber aus Oesterreich und dem deutschen Reiche eingelaufen. Das Preisgericht hat nun am 15. April die Entscheidung getroffen, dass keine der eingesendeten 1320 Kompositionen den Bedingungen der Preis-Ausschreibung gemäss die Eignung besitzt, mit diesem Preise gekrönt zu werden.

— Die ersten Parsifal-Aufführungen in Bayreuth werden am 26. und 27. Juli ausschliesslich für die Mitglieder des Patronatvereins stattfinden. Vom 30. Juli an folgen dann 14 öffentliche Vorstellungen, und zwar an jedem Sonntag, Dienstag und Freitag, zu welchen Billets à 30 *M* von Hrn. Fr. Feustel in Bayreuth zu beziehen sind.

— Hans v. Bülow hat sich mit der Herzogl. Meiningen'schen Hofschauspielerin, Fräulein Schanzer verlobt.

— Die ethnographische Abtheilung unserer Museen hat eine grosse Bereicherung durch Erwerbungen aus den japanischen Sammlungen des Oberstabsarztes Dr. Leopold Müller erfahren. Herr Dr. Müller hat 4½ Jahre in Tokio zugebracht, wo er den Japanern ihre militairärztliche Akademie nach preussischem Vorbilde einrichtete und gleichzeitig als Leibarzt des Mikado fungirte. Das Museum hat aus seinen Sammlungen die musikalischen Instrumente, die Waffen und die religiösen Sachen erworben. Die musikalische Sammlung enthält sowohl sämmtliche Instrumente der heiligen, wie der weltlichen Musik. Die heilige Musik ist die untergegangene altchinesische, welche nur im Palast des Mikado von Japan noch traditionell von einer eigenen Kapelle gepflegt wird. Ihre Eigenthümlichkeit ist, dass sie jeder Harmonie entbehrt und nur durch den Rhythmus und eingestreute Figuren wirkt. Für europäische Ohren ist sie ungeniessbar, in Japan jedoch die Musik der Aristokratie. Das Merkwürdigste an ihr ist die Theilung nach dem decimalen System. Seit 4000 Jahren haben nämlich die Chinesen das Decimalsytem so radikal durchgeführt, dass sie die decimale Einheit dem Längen-, dem Hohlmasse, dem Gewicht und der Musik zu Grunde legten. Ihr Normal-Hohlmass giebt, angeblasen, unser eingestrichenes A. In der Müller'schen Sammlung befindet sich eine 180 Jahre alte Stimmflöte, welche genau mit der 1000 Jahre alten der Kapelle des Mikado übereinstimmt.

— Die Hofpianofortefabrik von J. L. Duysen hat vor kurzem ihren fünftausendsten Flügel vollendet. Derselbe gelangte am 21. April im Festsaale des Rathhauses bei Gelegenheit der 100jährigen Geburtstagsfeier Fröbel's zur erstmaligen Benutzung und zeichnete sich durch seinen wundervollen Klang, durch die grosse Kraft und den in allen Oktaven gleich vollen und edlen Ton aus. Herr Hofpianist X. Scharwenka weihte ihn durch den vollendeten Vortrag von Beethoven's F-moll-Sonate ein.

— Die „Triester Zeitung“ schreibt: Triest beherbergt gegenwärtig einen in seiner Art einzig dastehenden Künstler. Es ist dies Herr C. H. Unthan, der Violin-Virtuose ohne Arme, welcher sich im „Hotel Daniel“ hören lässt, einem jeden Konzertsaale jedoch zur Ehre gereichen könnte, da seine Leistungen selbst den strengen Anforderungen zu genügen vermöchten, wenn er mit den Händen spielen würde, wie er dies mit den Füssen thut. Man würde es kaum glauben können, was dieser Virtuose vermag, wenn man sich nicht augenscheinlich überzeugt, dass die erstaunliche Handhabung eines so schwierigen Instrumentes mit den Füssen kein solches Ding der Unmöglichkeit ist, als man es sich selbst vorstellt. Man fragt sich, ob es wirklich Zehen sind und nicht Finger, welche eine solche Gelenkigkeit und Feinfühligkeit entwickeln, und wenn der Künstler mit den Füssen den Violinkasten öffnet, die Violine herausnimmt, sodann den Violin-

bogen ergreift, sein Instrument regelrecht stimmt, ein kleines Schächtelchen aus dem Kasten nimmt, mit dem darin enthaltenen Kolophonium seinen Bogen bestreicht, dann mit dem rechten Fuss in die linke Brusttasche des Frackes greift, ein Taschentuch herauszieht, um sich die Stirne abzuwischen, und dann das Zeichen zum Beginne seiner Produktion giebt — dann glaubt der Zuschauer, dass es möglich sei, auch ohne Arme zu existiren und den Verlust derselben gar nicht zu verspüren. Die Illusion wird aber vollständig, sobald Herr Unthan mit dem linken Fusse den Bogen zierlich ergreift, den rechten Fuss auf die Saiten der Violine setzt und zu spielen beginnt. Was er auf solche Weise erreicht, grenzt wirklich an das Unglaubliche. Der seelenvolle Vortrag auf seinem Instrumente übertrifft alle Erwartungen, und mit seinen Passagen von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, seinem reinen Triller und Doppelgriffe, verbunden mit den feinsten Nüancen von pianissimo bis zu forte, überraschen den Zuhörer in einer Weise, wie man es bei einer Musikproduktion selten erlebt. Kein unreiner Ton, kein Kratzen belästigt den Zuhörer, und eine echt musikalische Bildung spricht aus dem Vortrage dieses phänomenalen Künstlers, welcher allüberall Bewunderung erregte.

London. Am 1., 12. und 18. Mai, am 8., 15. und 22. Juni finden in London, St. James Hall, 6 Symphonie-Konzerte statt, deren Ertrag für die zu gründende Musik-Hochschule bestimmt ist. Dieselbe wird Schülern jeder Nationalität zu unentgeltlichem Unterricht offen stehen. Es soll auch Vorkehrung getroffen werden, den Schülern, welche natürlich eine Aufnahmeprüfung zu bestehen haben, freie Wohnung und Lebensunterhalt zu gewähren; dies letztere ist vorläufig für 50 Schüler jeder Nation begränzt. Der Herzog und die Herzogin von Edinburgh, sowie auch Prinz und Prinzessin von Wales und andere Mitglieder der Königl. Familie werden den Aufführungen der Symphonie-Konzerte beiwohnen. Das Orchester besteht aus 350 Musikern; die Künstler, welche s. Z. zu Angelo Neumann's Nibelungen-Aufführungen in London weilen, werden in den Konzerten mitwirken, desgl. gedenkt Prof. Aug. Wilhelmy nach seiner Rückkunft aus Amerika in diesen Konzerten den ersten Geigenstrich wieder in Europa zu thun.

Mainz. Hier ging am 29. März die neue Oper von Lux: „Der Schmidt von Ruhla", Text von L. Bauer mit grossem Erfolg in Scene.

Moskau. Am Jahrestage des Todes von Nikolai Rubinstein, am 11. (23.) März cr. wurde eine Messe in der Kirche des Konservatoriums für ihn gelesen und nach derselben eine Extra-Versammlung der Kaiserlich Russischen musikalischen Gesellschaft, unter Vorsitz des Direktors Hubert abgehalten, wobei einstimmig folgende Beschlüsse gefasst wurden: 1) An jedem Jahrestage des Todes Nikolai Rubinstein's eine Extra-Sitzung zu veranstalten und dadurch das Andenken an den Entschlafenen zu verewigen. 2) Demselben zu Ehren eine Medaille zu schlagen. 3) Eine Konkurrenz zur Abfassung einer Geschichte der russischen Musik auszuschreiben und für das beste Werk eine Prämie von 2000 Rubel auszusetzen. 4) Beim Moskauer Konservatorium zehn Stipendien auf den Namen Nikolai Rubinstein zu gründen und 5) Eine Marmorbüste desselben im grossen Saale des Konservatoriums aufzustellen. Auch die Grossfürstin Katharina Michailowna gedachte des Todestages und sandte Anton Rubinstein folgendes Telegramm: „Jetzt, am Jahrestage Ihres verstorbenen Bruders Nikolai Grigorjewitsch gedenke ich des letzten Konzertes, in welchem er in St. Petersburg mitwirkte; veranstaltet wurde dasselbe zum Besten der Schulen der patriotischen Gesellschaft. Ich wünsche, dass seine fruchtbringende Thätigkeit ein Pfand sei für das Gedeihen und die Entwicklung des Moskauer Konservatoriums, welches unter der Protektion meiner Mutter stand. Katharina." Hierauf antwortete Anton Rubinstein mit folgendem Telegramme: „In tiefer Ehrfurcht haben das Moskau'sche Konservatorium und ich es aufgenommen, dass Sie, Kaiserliche Hoheit, dieser Anstalt gedacht und sich des Gründers derselben, meines Bruders Nikolai, erinnert haben. Dass Ew. Kaiserliche Hoheit ein solches Interesse für das Konservatorium hat, bezeugt uns, dass dasselbe stets gedeihen werde."

Paris. Hr. Charles Dancla, Professor am Konservatorium, hat von der Société des compositeurs de Paris den ersten und einzigen Preis, bestehend in einer goldenen Medaille im Werthe von 500 Frcs., für ein Streichquartett erhalten.

— Die stattgebabte Aufführung der Oper „Francesca da Rimini" giebt Veranlassung, folgende Geschichte über den Komponisten derselben, Ambroise Thomas, in's Gedächtniss zurückzurufen: Ambroise Thomas besitzt in Argenteuil eine Villa, in der er mit richtiger Sammelwuth ein wahres Museum von Kunstwerken aller Art, Bildern, Statuen, Bronzen, Porzellansachen u. s. w. aufgespeichert hat. Als im Jahre 1870 das deutsche Heer gegen Paris marschirte, wollte Thomas seine Sammlung nach der Stadt bringen, es war aber zu spät; die Bauern waren mit ihrem eigenen Auszug viel zu sehr beschäftigt, als dass sie für die Uebersiedelung der Thomas'schen Raritätenkammer Zeit und Arbeitskraft übrig behalten hätten. Es blieb ihm also in seiner Verzweiflung nichts übrig, als Alles an Ort und Stelle zu lassen und blos einen Wächter für die verlassene Villa zu bestellen. Bald besetzten die deutschen Truppen Argenteuil, ein junger Generalstabsoffizier erschien vor der Villa und fragte den Wächter: „Wem gehört dies Haus?" „Herrn Ambroise Thomas." „Dem Komponisten?" „Ja wohl." Der Offizier blieb eine Weile nachdenklich. Der Wächter zitterte, nicht für sich, sondern für die „bibelots", deren Hut ihm aufgetragen war. Allein der junge Offizier nahm alsbald aus einer eleganten Brieftasche eine Visitenkarte, schrieb mit Bleistift einige Worte auf dieselbe und schob sie unter die von Thomas selbst zugesperrte Thür der Villa. (Der Wächter bewohnte nämlich einen abgesonderten Flügel.) Darauf schrieb er mit Kreide auf das Hauptthor einige Worte in deutscher Sprache und ging, ohne sich um den Wächter weiter zu kümmern. Und nun erlebte der letztere etwas Seltsames. Alle Häuser von Argenteuil erhielten Einquartirung, blos die

Villa Thomas blieb leer. Nach vierzehn Tagen rückten die ersten Okkupationstruppen ab und wurden durch eine Garnison ersetzt. Allein auch diesmal blieb die Villa verschont, nachdem die Offiziere die magische Kreideinschrift am Thore gelesen hatten. Wohl zwanzig Mal wechselte der Ort während der Dauer des Feldzuges seine Garnison und zwanzig Mal wiederholte sich diese Szene. Endlich wurde der Waffenstillstand geschlossen und Thomas eilte aus Paris herbei, überzeugt, seine Villa in Trümmern, seine kostbaren Sammlungen gar nicht zu finden. Welche Ueberraschung! Sein Haus stand da wie er es verlassen, und der Wächter erzählte ihm, welches Wunder sich begeben hatte. Der Komponist öffnete rasch die Thür und fand auf dem Boden die Visitenkarte des Offiziers, die Alles erklärte. Es stand da nämlich der Name und darunter mit Bleistift geschrieben: „Neffe Meyerbeers."

Paris. Die neue vieraktige Oper „Françoise de Rimini" von Ambroise Thomas errang bei ihrer ersten Aufführung einen mittelmässigen Erfolg. Der Komponist wurde zum Schluss nur einmal gerufen, sehr bezeichnend bei der Zusammensetzung eines Pariser Premièren-Publikums.

— Alexander Weill giebt im „Evénement" über den kürzlich verstorbenen Maler Lehmann, über Meyerbeer, Mendelssohn, Heine und Börne einige Nachrichten, welche nicht ohne Interesse sind. Seit der Bekehrung der Familie Mendelssohn brach unter den jüdischen Künstlern und Schriftstellern eine wahre Bekehrungs-Epidemie aus. Einer nach dem andern sprang in das Taufwasser, sagte Weill. „Eines Tages", so erzählte Meyerbeer selbst dem Weill, „kam der König (Friedrich Wilhelm IV.) auf den Bekehrungspunkt zu sprechen." Meyerbeer hatte sich nämlich, trotz des Geh. Raths Dr. Schönlein's Zureden, zu einem Uebertritt nicht entschliessen können, obgleich seine Frau und seine drei Kinder Christen waren. „Majestät", erwiderte Meyerbeer, „werde ich darum bessere Musik machen, wenn ich mich bekehren lasse? Ist Mendelssohn in der Sphäre der Kunst höher gestiegen, seitdem er nicht mehr Jude ist?" „Das nicht", sagte der König, „allein Sie würden weniger Feinde haben." „Möge mir Ew. Majestät stets Ihr gnädiges Wohlwollen bewahren", erwiderte Meyerbeer. „Was jedoch meine Feinde anbetrifft, so werde ich allein sie in die Flucht schlagen." Meyerbeer erklärte Weill des Weiteren! „Ich wäre niemals auf die Idee gekommen, die Hugenotten zu schreiben, wenn ich nicht Jude gewesen wäre. Ich habe dem Scribe das Libretto aufgegeben. Niemals ist ein christlicher Komponist auf den Gedanken gekommen, die Bartholomäusnacht in Musik zu setzen." Nicht Vielen dürfte es bekannt sein, dass der „Prophet" ursprünglich ein Moses war. Sein ganzes Leben lang hatte Meyerbeer die Idee mit sich herumgetragen, eine Oper „Moses" zu komponiren; allein, um nicht seinem Freunde Rossini Konkurrenz zu machen, gab er diese Idee auf und es wurde von Scribe ein Libretto auf den ganz untergeordneten Fanatiker Lukas von Leyden geschrieben. So erklärt sich aber der Widerspruch zwischen der Musik und dem Libretto, wenn man z. B. erfährt, dass der Schlachtgesang der Wiedertäufer bei Sonnenaufgang ein kriegerischer Aufruf des Moses an das Volk Israel war; dass der Kirchenmarsch ein religiöser Festmarsch war des Volkes Israel nach seiner Errettung aus der Knechtschaft Pharao's und nach der Vollendung des Tabernakels in der Wüste; dass die Krönung sich ursprünlich nicht auf Lukas von Leyden, sondern vielmehr auf den gewaltigen Helden und erhabenen Gesetzgeber Moses bezog. Der unbedeutende Lukas von Leyden ist eben nur ein „falscher" Prophet in der Meyerbeer'schen Oper, Moses der richtige und originale. Voss.-Ztg.

Rom. Der Klaviervirtuose Herr **Eugenio Pirani** gab hier im Saal Dante zum Besten der Musiker-Unterstützungskasse ein Konzert, das von erfreulichem künstlerischen wie pekuniären Erfolg begleitet war. Dem Künstler wurde nach Beendigung des Konzerts vom Vorstande der Musiker-Vereinigung ein kostbarer Kranz überreicht.

Bücher und Musikalien.

Wilhelm Rischbieter: Die verdeckten Quinten. Eine theoretische Abhandlung. Hildburghausen. F. W. Gadow & Sohn.

„Die verdeckten Quinten", so führt der Verfasser sein Werk ein, „verursachen dem Harmonielehrer ein unbehagliches Gefühl, denn wenn er auch ihr Wesen zu erklären weiss, so ist doch der Grund, warum einige gut, einige erträglich und viele schlecht klingen, viel schwerer zu geben." Die Abhandlung beschäftigt sich nun mit einer eingehenden Untersuchung über den Grund dieser verschiedenen Klangwirkungen. Ich kann hier nur kurz auf die Hauptpunkte hinweisen. Alle verdeckten Quinten, die durch ein Zusammenschliessen der Akkorde (eine Akkordfolge, bei welcher der Grundton des ersten Akkordes, Quinte des zweiten wird) entstehen, gehören zu den schlechten; doch wird bei fallender oder steigender Bewegung, und der Folge reiner oder verminderter Quinten noch ein Unterschied in schlechter oder erträglicher Klangwirkung sein. Bei terzverwandten Dreiklängen, wo entweder der Grundton Terz und die Terz Quinte, oder die Terz Grundton und die Quinte Terz wird, findet im eigentlichen Sinne des Wortes kein Fortschreiten von Akkorden statt, und die hier erscheinenden verdeckten Quinten klingen viel erträglicher. Die verdeckten Quinten endlich in Folgen von nicht verwandten Dreiklängen, wo der vermittelnde Akkord fehlt, sind fasst sämmtlich zu verwerfen. Der Verfasser belegt seine Behauptungen mit zahlreichen Bespielen, und giebt zum Schluss eine Zusammenstellung aller unstatthaften oder relativ-statthaften Quinten. Das kleine Werk sei dem Studium aufs Wärmste empfohlen.

Vincenzia Bernard: Hilfsbuch beim Klavier-Unter-

richt in III Abtheilungen. Wien 1881. Verlag von Moritz Perles.

Die A-b-c-Schüler des Klaviers wünscht die Verfasserin theoretisch zu erziehen, d. h. jedes Kind sollte nach ihren Grundsätzen so vorgebildet werden, dass es im Stande ist, das ihm vorgelegte Klavierstückchen theoretisch in Bezug auf seine Tonart, Intervallenfolge, Akkorde, Motive, Satzglieder u. s. w. zu erklären.

Der zu diesen Kenntnissen nöthige Unterrichtsstoff ist in 10 Lektionen, für die Elementarstufe berechnet, geordnet; sie enthalten im Zusammenhang mit den ersten technischen Studien, der Hand- und Fingerhaltung und des Anschlags, die Erklärung der Intervalle, des Dreiklangs, der Dominant und Unterdominante, der Motive und Satzglieder, des Periodenbaus, der Enarmonik, der Umkehrungen der Dreiklänge, Figuration, Septimenharmonien, Zergliederung der Klanggeschlechter des Leittones u. s. w.

Es ist eine Arbeit, die von Fleiss und gründlichem Nachdenken zeugt und viel Anerkennung verdient, dennoch möchten wir zu bedenken geben, ob hier, im Gegensatz zum sonstigen Mangel, theoretisch des Guten nicht zu viel geboten ist. Der Klavierunterricht beginnt durchschnittlich im siebenten bis achten Lebensjahre, und bei wenigen Kindern ist wohl der Verstand bereits so weit gereift, dass sie die Schwierigkeiten der Intervallen- und Akkordlehre erfassen können.

„Welches C hat unter den sieben C der Klaviatur weder einen grellen noch dumpfen Klang? Das Kind findet mit Leichtigkeit das eingestrichene $\bar{c}$," — Und ferner: „Akkorde, bei denen wir uns nicht befriedigt fühlen, heissen dissonirende, dazu gehört der Septimenakkord —" ich glaube, wenig Kinder besitzen das nöthige Gehör für Vorstehendes. Für Schüler, die in späteren Jahren an das erste Musikstudium gehen, wird das Hilfsbuch ein treffliches Material liefern; hier gilt es durch geistige Denkarbeit die unvermeidliche Eintönigkeit der ersten technischen Studien zu überwinden. Einzelne Schwächen und Ungenauigkeiten haften dem Werke an. Gleich die Intervallenlehre leidet hieran. Die Prime, als Grundton wird nirgends erwähnt. „Die Grundintervalle, so heisst es, sind Octave, Quinte und Terz, — ein Stammakkord entsteht aus dem Zusammenklang von Terz und Quinte, — eine Secunde ist der nächstliegende Ton — jede Oktave hat sieben Sekunden, — c von d ist eben so weit entfernt, wie e von f, dennoch sind sie verschieden, — der Unterschied zwischen grosser und kleiner Sekunde ist, wenn am Klavier eine Taste inzwischen liegen bleibt." —

Das ist alles viel zu ungenau, letzteres auch sprachlich unzulässig. Nach dieser Richtung giebt es überhaupt manches zu verbessern. Die Noten stehen bald „am Zwischenraum", bald „auf dem Zwischenraum", auch „ober dem Notensystem" u. s. w. Wie soll ferner ein Kind, das seine ersten Rechnenstudien macht, Folgendes verstehen:

„9 Stufen hat das Notensystem, wir zählen von unten nach oben, bei der 6. Stufe angelangt, hätten wir das Notensystem getheilt, wir betrachten vorläufig die obere Hälfte, oder die nächsten 5 Stufen."

Die kleinen, hineingestreuten musikgeschichtlichen Notizen wären besser unterblieben, da sie entweder unklar, oder gänzlich unrichtig sind. Beabsichtigte die Verfasserin sie in naivem Sinne für das Kindesgemüth umzugestalten? Denn so wäre einzig ihre Erklärung des G- und F-Schlüssel aufzufassen. Es wäre interessant zu erfahren, welchem Codex die wunderlichen Karaktere entnommen sind, die den alten G-Schlüssel vorstellen sollen. Dass die alte homerische Zeit ihre 4saitigen Lyren Tetrachorde nannte ist neu, ebenso die Drittel-Töne des griechischen enarmonischen Geschlechts. Am merkwürdigsten aber ist folgender Passus: „Im Anfang des 16. Jahrhunderts versuchte man die Töne der tiefen Männerstimmen bis zu ihrer äussersten Tiefe musikalisch zu gebrauchen, und fand, dass diese Grenze das c war; man machte den Ton c zum Grundton, und als man späterhin strebte das Gebiet der Töne mannigfaltiger zu gestalten, begann man mit der Theilung der ganzen Töne in halbe Töne. Der Ton b, unser jetziges h, kam zuerst an die Reihe, denn wollte man von f aus eine Tonfolge bilden, so war die dritte Sekunde gross, statt klein, man musste daher den Ton b um einen halben Ton erniedrigen, und nannte ihn b-mollus (!) den ursprünglichen aber b-durus (!)." — Also erst nach dem 16. Jahrhundert lernte man die Halbtöne kennen, (ein unbefangenes Gemüth kann glauben, dass die früheren Tonreihen aus lauter Ganztönen bestanden) und doch schrieb schon im 11. Jahrhundert Guido v. Arezzo in seinem Micrologus eine lange Abhandlung über b-quadratum und b-rotundum.

Ich habe die kleinen Schwächen des Buches so besonders hervorgehoben, weil es für den ersten Unterricht der Kinder bestimmt ist, und auf diesen, mit seinen tief haftenden Eindrücken, nicht genug Sorgfalt verwendet werden kann. Die II. Abtheilung (Mittelstufe) und die III. enthalten nur Andeutungen für die Fortsetzung der technischen Studien.

Ernst Challier: Doppel-Handbuch der Gesangs- und Klavierliteratur. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller transkribirten Lieder, Arien und Gesänge mit ihren Klavier-Transpositionen, Fantasien u. s. w. Berlin, Selbstverlag.

Ein Sammelwerk, das sich in seiner gewissenhaften, ganz neuen Art der Zusammenstellung für Musikalienhändler, wie für das singende und spielende Publikum aufs beste empfiehlt. A. M.

Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von W. Ambros, nach dessen unvollendet hinterlassenem Notenmaterial mit zahlreichen Vermehrungen, herausgegeben von Otto Kade, Grossherzogl. Musikdirektor in Schwerin. LVI und 605 Seiten. gr. 8°. F. E. C. Leuckart, (Constantin Sauder). Leipzig, 1882.

Unter diesem Titel hat der Notenbeilagenband zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von W. Ambros mit der 15. Lieferung vor kurzem seinen Abschluss gefunden. Das ganze Werk liegt uns nun vollständig vor. An demselben ist vor Allem der Reichthum des darin gebotenen Inhaltes hervorzuheben. Eine Reihenfolge von 35 Tonsetzern aller da-

mals gebildeten Nationen, als Niederländer, Deutsche, Franzosen, Italiener, Spanier, ziehen vor unserm Blicke vorüber, darunter Namen, die in vorderster Reihe in der Kunstgeschichte glänzen, wie Hobrecht, Josquin, Heinrich Finck, Isaac, Senfl, Walther, Scandellus, Morales, Gallus, Hassler, Carpentras und andere weniger bekannte, darum aber als Tonsetzer nicht minder bedeutende. Dieselben sind mit der ansehnlichen Anzahl von 84 Tonwerken vertreten, darunter mindestens 12 vollständige grössere von bedeutendem Umfange, wie das Salve regina 3 vocum von Hobrecht, das Stabat mater, 5 vocum, von Josquin, die wichtige Missa: pange lingua, 4 vocum von demselben, die Missa, de beata virgine, 3 vocum von Heinrich Finck, von dem Ambros eine Messe überhaupt nicht nachzuweisen vermochte, der 12. Psalm: Hilf Herr, die Heiligen etc. zu 6 Stimmen in zwei Abtheilungen von Thomas Stoltzer, die grosse Kaisermotette Virgo prudentissima zu 6 Stimmen von Isaac, ein gänzlich unbekanntes, doppelchöriges, deutsches Te Deum von Bronsart Schroeter, ein Pater noster, 4 vocum von Willaert, die grosse Marienmotette: Ave rosa sine spinis zu 5 Stimmen von Senfl. Alle Kunstformen sowohl auf geistlichem wie weltlichem Gebiete finden sich darin aufgenommen, die Messe, das Motett, die Antiphon, die Lamentation, der Introitus, die Sequenz, Mariengesänge, das Lied, (das deutsche, französische wie italienische) in einfachem wie kontrapunktisch behandeltem Tonsatze, die gefällige, leichtfüssige Frottola und Canzonetta der italienischen Komposition, kurz die ganze Kunstpflege der damaligen Zeit ist mit irgend einem Beispiele von charakteristischer Bedeutung zutreffend belegt. Aus dieser ungemein werthvollen Sammlung, haben einige dieser wahrhaft köstlichen Kunstprodukte die Feuerprobe der wirklichen Ausführung mit Glück schon bestanden, indem besonders werthvolle, wie aus den Bemerkungen zu jeder einzelnen Nummer ersichtlich ist, unter des Verfassers eigener Leitung theils in Dresden, theils in Schwerin zur Aufführung gelangt sind, wie z. B. der schöne Satz von Scandellus: Nu komm der Heiden Heiland zu 5 Stimmen, die Canzonetta: Bongiorno, 4 vocum von demselben, die Lamentationsätze von Carpentras zu 3—5 Stimmen, und andere mehr. Ferner ist die Missa: pange lingua von Josquin schon an mehreren Orten zur Aufführung gebracht worden, so einmal von dem Riedelvereine in Leipzig, dann in der Hofkirche von St. Michael in Wien durch den Cäcilienverein (siehe Rundschau, 1876, No. 9) und endlich bruchstückweise vor kurzem von dem Kirchengesangvereine zu Stuttgart unter Dr. Immanuel Faisst. Dass das grosse Stabat mater von Josquin schon einmal von dem Riedelvereine in Leipzig nach der Partitur des Verfassers in Konzerten benutzt worden ist, berichtet die Vorbemerkung zu dieser Nummer. Der Verfasser hat daher die schwere Aufgabe, ein möglichst getreues Kulturbild der an Produktivität so reichen Periode des 15. und 16. Jahrhunderts mit glücklichem Griffe, feinem Verständnisse, ungemeiner Literaturkenntniss und ausserordentlichem Geschicke zu lösen verstanden. Im hohen Grade besonders müssen wir ihm dankbar für die einer jeden Nummer beigegebenen historischen und redaktionellen Bemerkungen sein, die nicht nur die grösste Sorgfalt in der Herstellung des schwierigen Tonmaterials (einige Werke darunter sind mit fünf und mehr Quellenwerken verglichen), sondern auch eine vollkommene Beherrschung dieses fern liegenden Stoffes bekunden, so dass die Verlagshandlung diese schwierige Aufgabe kaum hätte einer geschickteren Hand übergeben können. Allen höheren Kunst- und Lehranstalten, wie Universitäten, Gymnasien, Konservatorien, grösseren Gesangsvereinen, Konzertinstituten ist daher die Sammlung auf das Angelegentlichste zu empfehlen. Notendruck, äussere Ausstattung sind vorzüglich.

A. W. Ambros: Geschichte der Musik der Neuzeit in Studien und Kritiken aus seinem Nachlasse. Heft 1. enthält ausser der Einleitung, die Biographien von Heinrich Schütz, Johann Jakob Froberger und Joh. Seb. Bach. — Pressburg und Leipzig, Heckenast.

Anregung und Unterhaltung.

Man muss als Lehrer für die Kinder Leute von unbescholtenem Lebenswandel, tadellosem Charakter und gründlicher Erfahrung suchen. Denn die Quelle und Wurzel aller Tugend ist eine normale Erziehung. Und wie der Landmann den jungen Bäumen Stützen giebt, so geben sorgfältige und wackere Lehrer den jungen Leuten durch ihre Lehren und Ermahnungen einen festen Halt, dass ihr Charakter die rechte Haltung bekomme. Verachten aber muss man die Eltern, welche, ohne die künftigen Lehrer ihrer Kinder zu prüfen, aus Unwissenheit und Unerfahrenheit Leuten, die nicht bewährt sind oder irgend einen Makel haben, ihre Kinder anvertrauen. Und das ist noch nicht das Lächerlichste, wenn sie es aus Unerfahrenheit thun. Jenes ist aber ganz ungereimt, dass sie zuweilen, trotzdem ihnen die Unwissenheit und Schlechtigkeit der Lehrer bekannt ist, da solche, die sie kennen, es ihnen gesagt haben, dennoch diesen Leuten ihre Kinder übergeben, gewonnen durch die Schmeicheleien derselben, die sich wohl daran machen wollen, oder den Bitten eines Freundes zulieb. O ihr guten Götter! einer, der sich Vater nennt, nimmt mehr Rücksicht auf den Dank seiner Freunde, die ihn bitten, als auf die Erziehung seiner Kinder. Viele Eltern gehen auch soweit im Geiz und im Hass gegen ihre Kinder, dass sie, um nur nicht mehr Geld ausgeben zu müssen, nichtswürdige Menschen zu Lehrern ihrer Kinder machen und so die Unwissenheit in Kauf nehmen, welche nichts kostet. So verhöhnte fein und treffend Aristippos einen gedankenlosen Vater: als ein solcher einmal auf die Frage an einen Lehrer, wie viel er für den Unterricht seines

Sohnes verlange, die Antwort erhielt: tausend Drachmen, und ausrief: beim Herkules, eine übermässige Forderung, um 1000 Drachmen kann ich ja einen Sklaven kaufen! so sagte er zu ihm: nun, dann hast du deren zwei, deinen Sohn und den, den du kaufst.
Pseudo-Plutarch de educatione puerorum 7.

Stossseufzer eines Unglücklichen, der durch das unaufhörliche Pianospiel einer Nachbarin der Verzweiflung nahe ist.

O, sie rast, du güt'ger Himmel, welch ein schreckliches Getümmel!
Auf dem armen Klimperkasten, schlägt sie schier entzwei die Tasten,
Macht das ganze Haus erbeben, dass man fast verzagt am Leben,
Dass die Hunde wüthend bellen, und ihr selbst die Ohren gellen;
Thier und Menschen macht's marode:
„Dies ist — —'sche Methode!"
Doch, was hör' ich für Gewimmer? Ja, bei Gott, es kommt noch schlimmer:
Jämmerliche Dissonanzen, Läufer, Triller und Cadenzen
Hört man durcheinander nur, — doch Musik? Auch nicht die Spur!
Frägt man nun: Was soll das sein?
„Ein Konzert von Rubinstein!"
Alles dies, so schlimm es ist, war der Anfang nur, denn wiss't,
Dass zur höchsten Künstlerschaft, man auch braucht die grösste Kraft.
„Darum, alte Klang-Baracke, rüste Dich zur Haupt-Attaque,
Halte aus, sei brav und bieder"; sprach's und setzte stracks sich nieder,
Griff mit Wucht wohl in die Tasten, dass erbebt der alte Kasten;
Terzen-, Quarten-, Quintengänge, Hu, ein gräulich Handgemenge,
Wüthend geht's durch Dur und Moll; Hülfe, Hülfe, sie wird toll!
Grausig ist's, o, hört doch nur, durch die ganze Klaviatur
Geht's herauf und wieder runter, es wird immer kunterbunter.
Hört, jetzt brummt's, jetzt quiekt's, o Pein!
„Und Musik soll so was sein?"
Wie der Donner von Geschützen, rumpelt's jetzt im Bass; Haubitzen
Machen auch nicht mehr Skandal. Jetzo glaub' ich, dazumal,
Bei dem Blasen der Trompeten, Jericho kam stark in Nöthen
Und die Mauer fiel. — O, Qual, wär' sie doch erst fertig mal,
Denn ich sehe in Gedanken, schon bei mir die Wände wanken;
Toller wird's und immer toller, die Akkorde werden voller;
Forte! von der stärksten Sorte: „Na, jetzt platzt gewiss die Pforte!"
Nein, nur weg von diesem Orte! — Gott sei Dank, der Schlussakkord.
Wenn nun Jemand fragen möchte, was hat sie gespielt? Ich dächte,
Dass die höchste Kunst es ist:
„Nämlich ein Konzert von Liszt!"

Antworten.

H. P. in Wien. Sie fragen: „Welcher Unterschied zwischen „Canone", „Canone perpetuo", „canone infinito" endlich „Fuge" ist"? Canon (Canone) ist ein kontrapunktisches Gebilde, bei dem die Stimmen (zwei, drei oder mehrere) nach einander eintreten, und eine stets die Melodie der vorigen, entweder im Einklange, in der Sekunde, Terz etc. nachahmt. Alle Stimmen singen also dasselbe, fangen aber nicht gleichzeitig, sondern nacheinander an. Canone perpetuo oder infinito, was dasselbe bedeutet, ist ein Kanon ohne einen alle Stimmen zu gemeinschaftlichem Schlusse führenden Anhang, es können also die Stimmen beliebig oft wiederholt werden. Ueber „Fuge" habe ich in No. 14 des Jahrgangs 1880 und in No. 12 und 14 1881 Ausführliches gebracht.

Fräulein **J. F. Ragnit.** Schönsten Dank. Schwing's „New System" ist bereits übersetzt.

Herrn Organist **L.** in **Saint-Louis.** Eine ausgezeichnete Sammlung weltlicher und geistlicher Männerchöre aus alter und neuer Zeit, in chronologischer Folge vom 15. Jahrhundert bis heut, hat Musikdirektor Sering bei Schauenburg in Lahr als op. 113 erscheinen lassen. Der erste Band kostet 1 Mk., der zweite 50 Pf., der dritte 1,20 Mk. Empfehlenswerth sind ferner: Choräle für 4stimm. Männerchor von Fr. Zimmer und Chorgesangschule für Männerstimmen von Traugott Ochs. Vieweg in Quedlinburg.

Herrn Organist **Haenel** in **Stassfurt.** Ueber Rich. Wagner's Parsifal brachte Lessmann's „Allgemeine Deutsche Musikzeitung" zwei interessante Aufsätze; einen von O. Eichberg „die Sage vom Parsifal und dem heiligen Gral", den andern von Albert Heintz: Motive zu Wagner's Parsifal mit zahlreichen Notenbeispielen. Eichberg's Aufsatz mit einigen Ergänzungen und den systematisch geordneten Motiven erscheint demnächst als besondere Schrift im Verlage von Edwin Schlömp in Leipzig.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der April-Sitzung (18. April) hielt Herr Prof. Dr. Julius Alsleben einen Vortrag „über die Bedeutung des XVI. Jahrhunderts für die Tonkunst." Nach einleitenden Worten über die hohe Wichtigkeit des Musikgeschichtsstudiums überhaupt, nannte der Vortragende als Höhepunkte dieses Jahrhunderts: Palestrina, das Haupt der römischen Tonschule, den genialen Reformator der katholischen, und Luther, den Begründer der evangelischen Kirchenmusik. Wenn der Vortragende auch in erster Reihe diese Beiden mit ihrem weithinragenden Einflusse berücksichtigte, so wurde doch alles skizzirt, was sich neben ihnen als bedeutungsvoll hervorhob. So wurden die niederländischen Meister Dufay, Ockenheim, Josquin de

Près erwähnt, Willaert als Begründer der venetianischen und sein Schüler Cyprian de Rore als schöpferischer Meister in der chromatischen Komposition gepriesen, dem eine treffende Charakteristik des grossen Orlandus Lassus folgte. Von den deutschen Meistern, Luther's Zeitgenossen, werden namentlich Senfl, Osiander Eccard vorgeführt. — Prof. E. Breslaur dankt im Namen des Vereins für den mit Beifall aufgenommenen interessanten Vortrag. — Die Bibliothek wird durch ein Geschenk des Herrn L. Spengler aus Kassel bereichert, der sein neustes Werk „des Pianisten tägliche Studien" verehrt. Herr Instrumentenfabrikant Camin hierselbst, erläutert seine neue patentirte Erfindung auf dem Gebiete des Pianofortebaues. Der Vortheil dieses Instruments liegt in einer starken Resonanz, wodurch namentlich die Diskantpartie weit klangvoller als bei anderen Instrumenten erscheint. Die unternommenen Versuche sprechen zu Gunsten dieser neuen Erfindung.

Dienstag, 9. Mai 1882, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Königl. Hochschule, Sitzung. Tagesordnung: Feststellung von Definitionen über musikalische Begriffe. (Fortsetzung.) — Literarische Mittheilungen.

Der 1. Schriftführer, Herr **Dr. Alfred Kalischer,** wohnt jetzt **Linkstr. 30, II.**

Wegen zu späten Eintreffens der Noten-Cliché's konnte die Fortsetzung des Aufsatzes: „Die Kindheit unsrer Notenschrift" leider für diese Nummer nicht mehr fertig gestellt werden.

Anzeigen.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung No. 2. 1882.

Abt, Franz. Op. 587 Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für Mezzosopran oder Bariton. — ℳ ₰.
No. 1. „In meinen Gedanken und Träumen". Ged. von N. N. . . . . —. 75.
„ 2. „Ach einmal nur". Ged. von Jul. Sturm . . . . —. 75.
„ 3. „Grüss mir das Land, wo meine Rose blüht". Ged. von M. Kerstein . . . . . . —. 75.
„ 4. „Frühlingsnahen. (Elslein wach' auf). „Es kommen d. Sonnenstrahl." Ged. v. K. Stieler. —. 75.
Bohm, Carl. Op. 278. · Mélanie. Mazurka de Salon pour Piano . . . . 1. 25.
— — Op. 279. Blumen aus den Alpen. Drei Klavierstücke.
No. 1. Edelweiss . . . . 1. 25.
„ 2. Veilchen . . . . 1. 25.
„ 3. Alpenrose . . . . 1. 25.
— — Op. 280. Maientanz (Au beau mois de mai. Dance in the green). Salonstück f. d. Pianof. 1. 25.
— — Op. 281. Die Tage der Rosen. Walzer für Pianoforte . . . . 1. 50.
Forberg, Friedrich. Op. 23. Volkslieder und Romanzen in leichter Bearbeitung für Violoncello und Pianoforte.
No. 11. Lortzing, Czaar und Zimmermann, „Sonst spielt' ich mit Scepter" . . . . . . 1. —.
„ 12. Lortzing, Waffenschmied, „Auch ich war ein Jüngling" . . . . 1. —.
„ 13. Mozart, Zauberflöte, „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" und „In diesen heil'gen Hallen" . . . . 1. 25.
Giese, Th. Op. 303. Songes de printemps. (Frühlingsträume. Spring-Dreams). Valse élégante pour Piano . . . . 1. 25.
— — Op 304. Im Blumenhain. (Au Bouquet de Fleurs In the Flower-Grove.) Mel. Tonst f. Pianof. 1. 25.
— — „ 305. Blümlein im Schnee. (Fleurette à la Neige. Floweret in Snow). Tonst. f. Pianof. 1. 25.
— — „ 306. Chant sans paroles pour le Piano . . . . 1. 25.
Gumbert, Friedrich. Transkriptionen für Horn mit Begleitung des Pianoforte.
No. 24. Loeschhorn, A Op. 66. Romanze . . . . 1. —.
„ 25. Leclair, J. M. Largo . . . . —. 75.
Löw, Jos. Op 429. „Zum Vorspielen". Drei brillante Klavierstücke zu vier Händen ohne Oktaven und mit Fingersatzbezeichnung für zwei Schüler auf gleicher Stufe.
No. 1. Rondo à la Polka . . . . 1. —.
„ 2. Impromptu . . . . 1. —.
„ 3. Polonaise brillante . . . . 1. —.
— — Op. 430. Opern-Blumen. Eine Auswahl beliebter Opern-Melodien für das Harmonium bearb.
Heft 1. Mozart, Don Juan: „Thränen vom Freunde getrocknet". Auber, Stumme von Portici, Schlummerlied: „O senke, süsser Schlaf". Kreutzer, Nachtlager: „Ein Schütz bin ich". Weber, Oberon, Gesang der Meermädchen: „O, wie wogt es". Donizetti, Regimentstochter: „Heil dir mein Vaterland". Bellini, Norma: „Hab' Erbarmen, Norma". Mozart, Figaro: „Ihr, die Ihr die Triebe des Herzens" . . 2. —.
Heft 2. Weber, Euryanthe, Cavatine: „Glöcklein im Thale". Donizetti, Lucia, Sextett. Auber, Fra Diavolo, Romanze: „Erblickt auf Felsenhöhn". Mozart. Figaro, Cavatine: „Heil'ge Quelle". Donizetti, La Favorite, Arie: „O mein Fernando". Weber, Euryanthe, Romanze: „Unter blühenden Mandelbäumen". Weber, Freischütz: „Trübe Augen, Liebchen" . . . . 2. —.
— — Op 431. Fünf Stimmungsbilder für das Harmonium allein (5 Morceaux originaux pour Harmonium seul. 5 Original Pieces for Harmonium solo).
No. 1. In der Fremde. (Elégie. Far from Home) . . . . —. 75.
„ 2. Mutterseelenallein. (Tout seul. All alone.) . . . . —. 75.
„ 3. Aufschwung. (Elévation. Soaring.) . . . . —. 75.
„ 4. Ruhig Gemüth. (Quiétude. Peace of mind.) . . . . —. 75.
„ 5. Still und bewegt. (Rêverie. Dreaming.) . . . . —. 75.
Ritter, A. Op. 7. Zum 4. Mai. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 1. 75.
Tschaikowsky, P. Op. 37. Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für das Pianoforte. Zu vier Händen bearb. v. W. Krüger (Prof. am Konservatorium der Musik in Stuttgart).
No. 1. Januar. Am Kamin. . . . . 1. 25.
„ 2. Februar. Karneval . . . . 1. 25.
„ 3. März. Lied der Lerche . . . . —. 75.
„ 4. April. Schneeglöckchen . . . . 1. —.
„ 5. Mai. Helle Nächte . . . . 1. —.
„ 6. Juni. Barkarolle. . . . . 1. —.
„ 7. Juli. Lied des Schnitters. . . . . —. 75.
„ 8. August. Die Ernte . . . . 1. 50.
„ 9. September. Jagdlied . . . . 1. 25.
„ 10. Oktober. Herbstlied . . . . —. 75.
„ 11. November. Troïkafahrt . . . . 1. 25.
„ 12. Dezember. Weihnachten . . . . 1. 25.
Weissenborn, Jul. Op. 3. Romanze für Fagott oder Violoncello mit Begleitung des Pianoforte 1. 25.
— — do. do. bearbeitet für Bassklarinette in B. und Pinanoforte vom Komponisten . . . . . . 1. 25.
Wohlfahrt, Franz. Op. 53. Morceaux sur des motifs d'opéras favoris pour Violon et Piano.
No. 7. Nikolai, Les Commères de Windsor. (Die lustigen Weiber von Windsor,) . . . . 2. —.
„ 8. Lortzing, Pierre le Grand à Saardam. (Czar und Zimmermann.) . . . . 2. —.
— — Op. 60. Lieder Strauss.. Eine Auswahl bekannter Lieder in progressiver Folge für den ersten Klavierunterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen.
Heft 3. . . . . 1. 50.
„ 4. . . . . 1. 50.
— — Op. 75. Lieder ohne Worte für Violine und Pianoforte. Heft 1 . . . . 1. 25.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Rückblicke auf Rossini.

Von **Louis Schlösser.**

(Fortsetzung von No. 8, 9, 10, Jahrg. 1881.)

Heute noch Rossini's Vergangenheit zum Gegenstand geschichtlicher Erinnerung zu erwählen, könnte leicht die Meinung erregen, als sei es neueren Forschungen vorbehalten gewesen, bisher unbekannte Thatsachen aufzufinden und an's Licht der Oeffentlichkeit zu ziehen. Statt dessen bezwecken diese Rückblicke nur, das Auge auf eine Reihe harmloser Bilder zu lenken, die ihre Entstehung rein persönlicher Berührung verdanken und aus diesem Grunde geeignet sein dürften, auch jetzt noch das Interesse der Leser zu erzielen.

Die Kämpfe der klassischen und romantischen Strömung hatten zur Mitte der zwanziger Jahre die Gemüther mächtig ergriffen. Den literarischen Fehden konnte die Tonkunst im allgemeinen, die dramatische Musik insbesondere, nicht fremd bleiben. Belege dafür geben die sehr urgirten Erzeugnisse jener Periode zur Genüge. Inmitten dieser Bewegung führte Rossini unentwegt das Scepter der italienischen Oper in Paris, herrschte als unumschränkter Gebieter im Reiche des Coloraturgesanges, der Cavatinen und Romanzen, der Crescendo's und Stretta's, welche von den Gesangs-Koryphäen des Südens mit solchem Zauber ausgeführt wurden, dass die Dilettanten wie in einem Wonnemeere schwammen, den genialen Komponisten und seine Adepten hoch in den Himmel erhoben.

Der ruhmbekränzte Maestro, dem jede philosophische Debatte über Musik grundsätzlich zuwider war, enthielt sich um so mehr der Theilnahme an den Kämpfen der neuen Schule, (La jeune France), als seine Arbeiten für die französische Oper und die Aufführung der 1822 vollendeten Zelmira, die 1824 mit immensem Erfolge in London in Scene ging, seine Thätigkeit in Anspruch nahmen. Er hatte dort die Oper am Klavier trefflich einstudirt und seinem Landsmann Spagnoletti die Direktion übertragen. Der Zudrang zu den Vorstellungen, zu seinen Konzerten und Gesangstunden war so grenzenlos, dass ein Aufenthalt von fünf Monaten ihm, ausser einem besonderen Geschenk von 2000 Lstr., die Summe von 250,000 Frcs. eintrug! Welchen Vortheil hätten dem Glücklichen jene romantischen Schwärmereien bringen sollen?! Musste er nicht vielmehr besorgen, dass jede Neuerung seine Melodik trüben, mit einem Schlage seiner Kunstrichtung gefährlich werden konnte? Die Träume seiner Jugend waren in Erfüllung gegangen, den sterilen Boden der italienischen Oper hatte sein Genie zu neuen Blüthen befruchtet, die Kunst ihm reiche Ernte gebracht, was konnte der leichtlebige Maestro mehr verlangen? Und dennoch erscheint es wie eine Prädestination des Geschicks, wie eine Vorahnung, die das rollende Rad der Zeit ihm enthüllte, dass sein grösstes, im 39. Lebensjahre geschaffenes Werk, „Wilhelm Tell“ zugleich der Schwanengesang seiner Opern wurde!! — Das Schwelgen in dem berauschenden Wohlklange, der für die Darstellung des Tragischen, wie des Freudevollen charakterlos in dieselben Saiten griff, das Martyrthum einer der Scene widersprechenden Musik, musste endlich dem Lichte der Wahrheit weichen, der nur virtuose Gesang von der Bühne verschwinden. Nach Semiramide, die er in Italien geschrieben, waren in Paris die Opern „Il viaggo a Reims“, „Le Siège de Corinthe“, „Moise“, „Comte Ory“ und

„Tell" 1829 entstanden. Sein Entschluss, der Oper zu entsagen, erregte allgemeines Bedauern. Wer sollte oder konnte ihn ersetzen? Seine Epigonen Bellini, Donizetti?! Galt auch Rossini's Streben nicht den höchsten Kunstidealen, so hatte doch sein angeborenes Talent ihm die Gabe verliehen, mit der schwelgerischen Anmuth den Ausdruck jeder Seelenstimmung und jedes entscheidenden Charakterzugs zu verbinden, so dass seine Erfolge nicht allein dem Reiz der Melodik und den glänzenden Fiorituren zuzuschreiben sind. Man blicke nur auf „Otello", „Semiramide", „Barbiere", „Tell" u. s. w. Nicht ohne Einfluss auf seine Resignation mag die Entthronung Karls X. 1830 gewesen sein, er verlor dadurch einen Gehalt von 20,000 Frcs. und die Ansprüche auf eine Pension von 6000 Frcs., welche letztere er nach langem Prozessiren erst wieder erhielt. Wenn ihn indessen diese Ereignisse auch missmuthig stimmten, so waren sie doch nicht die alleinige Veranlassung. Der Nationalcharakter seines Vaterlandes, die Arbeitsscheu, die er nur nothgedrungen überwand, das Dolce far niente, das er gleich dem am Golfe lungernden Lazzarone liebte, spiegelte sich in seiner realistisch angelegten Natur. Seine Satyre erging sich oft über jene Schwachen an Geist und Talent, die den Beifall höher als reichen Lohn schätzten. War wohl nicht ernstlich von ihm gemeint, denn er besass Ehrgefühl und einen Künstlerstolz, dem er nie etwas vergab. —

Als er von seinem Triumphzuge aus England zurückkehrte, eilte ich alsbald, nach unserer Verabredung in Wien, zu ihm. Er wohnte in einem Hôtel garni in der Rue Favart, sehr einfach. Mit altgewohnter Herzlichkeit bewillkommnete er mich in Paris, nahm Briefe und Grüsse von Barbaja, Artaria, Mayseder und vielen Freunden in Empfang und erzählte mir alsdann mit vielem Humor die bereits mitgetheilten Ereignisse. Denselben Abend besuchten wir zusammen die grosse Oper, man gab „Les Danaides" von Salieri. Ausserdem hörte ich in seiner Gesellschaft viele der jetzigen Generation unbekannte Werke, z. B. „Oedipe" von Sacchini, „La Caravane" von Grétry, „Les Bardes" von Lesueur u. s. w. In Berücksichtigung des ganz entgegengesetzten Styls von Rossini, waren seine gründlichen, tiefeingehenden Bemerkungen über diese Opern so belehrend und überzeugend, dass selbst mein Freund Berlioz, dem ich sie mittheilte, trotz seiner Antipathie gegen die italienische Musik, damit übereinstimmen musste. Ich würde die Vorstellungen nicht citirt haben, wenn sich darunter nicht, traurigen Andenkens, am 7. Juli 1824 „Die Zauberflöte" befunden hätte. Eine solche Verstümmelung hätte ich nicht für möglich gehalten. Musik und Text waren dermassen verunstaltet und willkürlich verändert, dass Mozart sammt Schikaneder völlig unkenntlich erschienen und ich dem Plagiator alle Qualen der Hölle, wie sie Dante beschreibt, auf den Hals wünschte.*) Rossini, offenbar weniger vertraut mit Mozart, schien diese Entweihung nicht in dem Masse zu empfinden; war er doch selbst mit den an seinen eignen Werken begangenen Willkürlichkeiten von einer Toleranz ohne Gleichen! Ich werde noch darüber sprechen.

Wenige Tage hierauf war ich mit dem Maestro zu einer Soirée im Hause des berühmten Violinvirtuosen Lafont eingeladen. Eine glänzende Gesellschaft wandelte in den erleuchteten Salons; unter den Anwesenden befand sich Talma, der erste französische Tragöde. Rossini hatte die Güte, mich ihm vorzustellen und alsbald entspann sich eine ernste Unterhaltung mit dem hochgebildeten Künstler, dessen Vertrautheit mit den Dramen Schillers und Goethes mich in Erstaunen setzte. Er hatte sie in der Uebersetzung vollkommen studiert und bedauerte, sie nicht auch in der Ursprache lesen zu können. Zur Rechtfertigung von Rossini's höherer Bildung, die man ihm oft absprach, diente mir die Theilnahme, mit der er sich an dieser Unterhaltung bethätigte. Lafont spielte bezaubernd schön, die Damen Pasta und Mombelli sangen, von Rossini begleitet, das grosse Duo aus Semiramide mit wunderbarer Vollendung, die Herren Lablache, Mario, Zuchelli entzückten mit Scherzi in neapolitanischem Idiom und der Maestro sprudelte von Witz und Laune. Was ich besonders betone und zum ersten Male von ihm hörte, waren die humoristischen Klavierstücke, die er wie flackernde Irrlichter in die Zwischenpausen hineinwarf. Da gab's ein „Prélude roccoco", eine „Valse boiteuse", eine „Polka asthmatique" etc. Auch der verbissenste Melancholiker hätte sich des krampfhaften Lachens nicht enthalten können, wenn er dem jovialen Spieler zugehört hätte. Er nannte sich zwar im Scherz einen „élève de quatrième classe", in Wahrheit aber war er ein „illustrissimo maestro sul Cembalo", wenn auch seine pädagogische Disziplin ihm kein Anrecht auf eine Professur verliehen hätte. Grossen Menschen verzeiht man gern ihre Willkür! Die Soirée endigte auf allgemeines Bitten mit dem ersten Finale aus Figaro. Durch die genannten Grössen und den Komponisten am Klavier ausgeführt, wird man sich einen Begriff von dem grenzenlosen Enthusiasmus der Gäste machen können! —

Zu den Festlichkeiten der Krönung Karls X. im Mai 1825 zu Rheims, waren sechs Komponisten mit der Musik zum Drama „Pharamond" beauftragt. Die italienische Oper konnte da unmöglich zurückbleiben und Rossini schrieb „Il viaggio a Reims" als Festoper, ein Pasticcio, das er aus älteren und neuen Erzeugnissen zusammensetzte. So unbedeutend das Libretto auch ausfiel, so errang aber doch die Musik, von den Damen Pasta, Cinti, den Herren Donzelli, Lablache etc. verherrlicht, einen vollständigen Sieg über das französische Elaborat, und wurde mehrmals mit stürmischem Beifall gegeben. Es war das letzte Rossinische Werk, das ich vor meiner Abreise von Paris hörte. —

Indem ich aus diesem Grunde den Faden der Erinnerungen hier vorerst abbreche, erwähne ich im Fluge noch eines grandiosen Festes, das man während Rossini's Aufenthaltes in Frankfurt a. M. 1836 ihm zu Ehren veranstaltet hatte. Ich konnte ihn daher auf deutschem Boden wieder begrüssen, allein

*) Es bietet sich wohl Gelegenheit, diese Olla potrida einmal ausführlich zu besprechen.

bei dem Gedränge, das ihn umringte und den zahllosen Toasten, die man ausbrachte, war mir kaum mehr als ein Willkomm und ein Händedruck gestattet. — Um so ungestörter sollte unser späteres und längeres Wiedersehen werden, womit ich den Faden wieder aufnehme.

(Schluss folgt.)

Die Kindheit unserer Notenschrift.

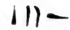
Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung).

Wie ich schon erwähnt, hatten die ersten christlichen Hymnen und Lieder, die zugleich mit dem Ritus des christlichen Gottesdienstes emporblühten, keiner Niederschrift bedurft, sie entstanden wie das Volkslied, frei und kunstlos aus dem Herzen strömend, und von Mund zu Mund weitergetragen. Aber dem überströmenden, religiösen Gefühl genügte der strenge Ritus der Kirche bald nicht mehr, und die Sangeslust des Volkes schuf sich Genüge in jenen langen, texteslosen Vokalisen, die man den Allelujah-Rufen am Schluss des Graduale hinzuzufügen begann. Diese Jubelrufe wurden ursprünglich mit dem Wort Neuma selbst bezeichnet, sie erweiterten sich sehr bald und wuchsen zu hymnenartigen Melodien heran, blieben aber vorläufig immer noch textlos, und erst eine spätere Zeit versuchte es, diesen wortlosen Melismen wieder Textesworte unterzulegen, so dass hier einmal Musik und Dichtkunst in ein umgekehrtes Verhältniss getreten waren, da bisher stets die Musik sich der Poesie hatte unterordnen müssen. Bei diesen Jubilen machte sich wohl zuerst das Bedürfniss der Aufzeichnung geltend, und hier mag die Neumenschrift vornehmlich ihre Vervollkommnung erhalten haben. Sie entwickelte sich aus den allereinfachsten Zeichen, Punkten, Strichen und Circumflexen, gab ein aufwärts gehender schräger Strich das Steigen einer Stimme zu einem höheren Tone an, so wurden für zwei solcher Töne vielleicht zwei Striche verwandt. War eine Stimme gestiegen und sollte wieder fallen, so verband man den aufwärts gezogenen Strich mit einem niedergehenden, so dass eine Art Circumflex entstand u. s. w.

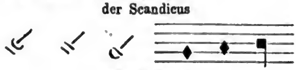
Das war der Anfang, und nichts scheint natürlicher, als dass zu den einmal gewonnenen Haltepunkten bei der Ausdehnung der Gesänge bald neue Zeichen ersonnen, dass sie feste Namen erhielten, und dass ihre Anzahl rasch heranwuchs. Bald hatte die Experimentirungslust der Zeit eine Fülle von Formen und Namen geschaffen, aber mit dem eroberten Reichthum drang auch die allergrösste Verwirrung und Unsicherheit in das neue System. Es gab schon damals, da ja die Neumen die absolute Tonhöhe nicht angaben, ebensoviel Ausführungsmethoden, wie es Singelehrer gab, jeder deutete sie sich nach seinem Gefallen, und des Streitens über das richtigere System war kein Ende. Wie schwer es daher den späteren Zeiten, wo die Charaktere der Neumen durch einfachere Zeichen verdrängt wurden, werden musste, Sinn und Klarheit in das durcheinanderfahrende Gewirr der Neumen zu bringen, ist nach oben Gesagtem wohl einleuchtend, aber durch die verdienstvollen Arbeiten der Neuzeit, ich nenne hier nur Coussemaker, Lambillotte, Schubiger u. s. w., ist manches Dunkel aufgehellt.

Bei der Beschränktheit des Raumes kann ich Ihnen aus der Fülle des Materials auch nur einige Andeutungen bieten.

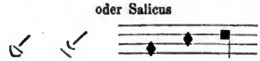
Man war, wie schon gesagt, von den einfachsten Charakteren ausgegangen, und das waren der Punkt „Punctum oder Punctus ·." und die „Virga " der erstere für die kurze, letztere für die längere Note. Zu diesen gehören: die Bivirga  für zwei, die Trivirga  für eine Gruppe von drei Noten; ebenso der Bipunctum ·., Tripunctum ⁝ oder ·.·, Subpunctum ·.·. in gleicher Weise.

Aus der Vereinigung beider entstanden folgende Gruppen (die Auslegungen sind nach Walter Odington und Fra Ottobi 14. J. beigefügt):

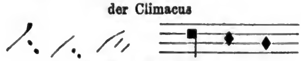
der Scandicus



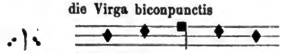
oder Salicus



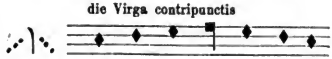
der Climacus



die Virga biconpunctis



die Virga contripunctis



Das waren die einfachsten Neumen mit ihren Zusammensetzungen; nun gab es eine ganze Reihe, die durch ein einziges Zeichen mehrere Töne darstellten. Einige davon sind:

die Flexa



die Clivis



die Flexa strophika



der Podatus



der Ancus

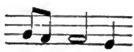


Nun kam eine Klasse von Neumen, die für besondere Singemanieren erfunden waren, ich nenne nur einige:

der Gutturalis, eine Art Vorschlag 

der Porrectus  umgekehrt 

das Quilisma  eine zitternde Bewegung auf einem Tone,

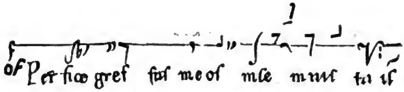
der Pressus  ein Zeichen für eine Schlussformel, vielleicht so: 

Aus der reichen Anzahl, die uns die Neumentabellen bieten (wir zählen über 40 Zeichen darauf), sind dies nur wenige Andeutungen. Hiermit war aber immer nur der Anfang zur Neumenlehre gemacht, denn nun kamen, da ja jede Neume an sich keinen festen, bestimmten Ton bezeichnete, noch erst eine Reihe von aufklärenden Bezeichnungen hinzu. In dem St. Gallener Antiphonar, welches Romanus mitgebracht hatte, finden sich über den Neumen kleine Buchstaben, die lange Zeit unter dem Namen Romanus-Buchstaben bekannt und im Gebrauch gewesen sind. Sie sind uns selbst von einem St. Gallener Mönche, Notker Balbulus, der ungefähr 100 Jahr nach Romanus lebte, in einem Briefe an seinen anfragenden Freund Lantpert erklärt worden. Er schreibt: „Die Buchstaben haben eine dreifache Bedeutung, zunächst zeigen sie die Tonhöhe an, dann das Tempo, und drittens geben sie Winke und Rathschläge für den Vortrag."

Wir finden im St. Gallener Antiphonar die Buchstaben a, b, c, e, i, l, s, m, t, x verwandt, davon gelten a, b, i, s, e für das Steigen und Fallen der Stimme, freilich immer wieder noch ungewiss lassend, wie viel Stufen eine Stimme zu steigen oder zu fallen habe; für die Tempo-Bezeichnungen galten c und t; c für das Zeichen der Beschleunigung, t als Verzögerung u. s. w. Trotzdem blieben immer noch Zweifel und Fragen in Menge übrig. Zunächst fehlte es an jeder Andeutung, mit welchem Tone der Sänger anzufangen hatte, um dann mit Hülfe der Neumen und Romanusbuchstaben eine Antiphone weiter und zu Ende zu singen. Romanus hatte zu diesem Zwecke die acht Kirchentöne mit acht verschiedenen Buchstaben bezeichnet, sie lauteten: a, e, i, o, v, H, y, ω. Man nannte sie Tonarien oder Verzeichnisse der Antiphonanfänge; jede Kirchentonart hatte ihren ganz bestimmten Anfangston, und mit Hilfe dieser an den Rand des Stückes gesetzten Tonarten war es dann wohl möglich, auf den Anfangston der Antiphone zu schliessen. Grössere Schwierigkeiten bereiteten noch die Schlüsse. Zu dem regelmässigen, ursprünglichen Schluss hatte die Zeitfolge eine Menge abweichender Differenzen hinzugefügt, und jede Kirchentonart besass deren mehrere. Man wählte, um sie näher zu bezeichnen, die Konsonanten des Alphabets nach ihrer Reihenfolge, und da die Differenzen auch nach der Reihe geordnet waren, so fügte man je nach der ersten, zweiten oder folgenden Differenz den ersten, zweiten oder folgenden Konsonanten des Alphabets jenen oben genannten Tonarien hinzu. Also z. B. o-d an den Rand des Stückes gesetzt würde den 4. Kirchenton mit der 3. Differenz bedeuten. Der gewöhnliche Schluss bedurfte keiner besonderen Bezeichnung.

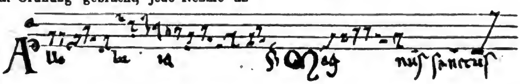
Das war nun alles sinnreich genug erdacht und ausgearbeitet, aber es war doch ein ungeheurer und schwerfälliger Apparat, mit dem die Kunst sich schleppte und die armen Singknaben hatten viele Jahre zu lernen, ehe sie zu der Freude eines wirklichen Gesanges gelangten. Und trotz aller Mühe, die von Lehrern und Schülern aufgewendet wurde, brachte es das unvollkommene und lückenhafte System mit sich, dass sie ewig mit Zweifeln und Unsicherheiten zu kämpfen hatten, kam es, dass es ebenso viel Deutungen und Auslegungen gab, wie Singlehrer, da sich jeder seine eigene Methode zurecht machte, und der Streit und Zank darüber nahm kein Ende.

Da ist es natürlich, dass Guido v. Arezzo, dessen ganzes Sein und Wirken sich in dem einen Punkt konzentrirte, eine einfache und klare Unterrichtsmethode zu schaffen, seinen Spott über die Singemeister ausgiesst und sie ob ihrer Unwissenheit und ihres rechthaberischen Dünkels ausschilt. Ihm, dem wackeren Streiter, dankte es die Zeit, dass endlich in jenes verwirrte und verwirrende System ein klares Licht fiel, dass eine feste, unverrückbare Grundlage geschaffen wurde, auf der eine spätere Generation unbesorgt ihre stolzen Pfeiler aufbauen konnte. Schon zu Guido's Zeit war der Gebrauch aufgekommen, eine farbige Linie quer durch das Neumengewirr zu ziehen, und sie mit einem bestimmten Ton zu bezeichnen. Möglicherweise ist es auch Guido selbst gewesen, der diesen anscheinend so nahe liegenden, einfachen und doch so unendlich folgewichtigen Schritt that, und dadurch den ersten Anfang zu unserem heutigen Fünflinien-System schuf. Man hatte die Linie roth gefärbt, und sie mit dem Ton F bezeichnet, alles was darüber lag, war höher, die darunter befindlichen Neumen tiefer wie F. Ein Beispiel, das einem alten Kodex im Dome zu Modena entnommen ist, möge dies veranschaulichen:

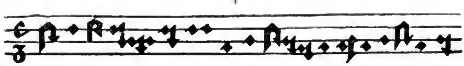


Man kann leicht ermessen, welch ungeheurer Vortheil durch dieses kleine Hilfsmittel geschaffen war; wir finden bald eine zweite farbige Linie, und zwar eine gelbe für den Ton c, und Guido fügte diesen beiden nun noch zwei schwarze Linien hinzu. Er zog die Zwischenräume mit zur Berechnung, und hatte dadurch Raum für neun Tonstufen gewonnen, die dem damaligen Umfange eines Kirchentones grade entsprachen. Er liess den Neumen ihre Gestalten und ihre Namen, man war ja so sehr an alle die wunderlichen Charaktere und Bezeichnungen gewöhnt, und mochte sich sicher nicht so rasch davon trennen, aber in das halt- und regellose Gewirr war nun auf einmal Ordnung gebracht, jede Neume an einen festen, unverrückbaren Platz fixirt, der Streit über ihre Bedeutung war plötzlich beigelegt.

Guido pflegte, um jedem Irrthume vorzubeugen, seinen Linien je den Buchstaben des Tones, den sie bedeuteten, hinzuzufügen, die farbigen Linien behielten die Töne F und c, die schwarzen den entsprechenden Buchstaben, doch wurden die letzten Bezeichnungen auch ebenso oft fortgelassen, da sie sich ja durch die beiden farbigen Linien schon von selbst ergaben. Unser F- und c-Schlüssel ist noch die Erinnerung an das alte System der farbigen Linien. Das folgende Beispiel gehört ungefähr dem 12. Jahrhundert an:



Es wird Ihnen, meine verehrte Freundin, sofort klar sein, dass es Guido nach solcher Notirungsweise möglich war, seinen Schülern nach kurzem Unterricht das Singen beizubringen, dass seine Knaben es zum ersten Mal fertig brachten, von Noten einen Gesang zu lernen, ohne dass er ihnen vorher vorgesungen worden war. Aehnlich, wie das angeführte Beispiel, mag auch das Antiphonar notirt gewesen sein, welches Papst Johann, als Guido vor seinem Stuhle stand, in so grosses Erstaunen versetzte und das damals Guido's Ruhm ein für alle Male begründete. Die Neumen erlitten im Laufe der Jahre mancherlei Veränderungen, wir haben Dokumente, in denen sie sich zu den feinsten Charakteren verflüchtigt haben und wieder andere, in denen sie mit den derbsten, aufdringlichsten Zeichen auftreten. Die ersteren haben sich aus den häufig vorkommenden Zügen  entwickelt, und wurden, wie Tinctoris bei einer Gelegenheit bemerkt, „Pedes muscarum, Fliegenfüsse" genannt, und bei schneller, flüchtiger Ausführung, besonders wo ein reicher Gesang eine Häufung solcher Zeichen nöthig machte, liegt der Vergleich mit jenen Insekten ja auch nicht so fern. Die zweite Art ist im Gegensatz hiervon, die Nagel- oder Hufeisenschrift genannt worden, sie hat die leichten Zeichen der Virga in feste Striche verwandelt, und aus den Verbindungen verschiedener Neumen zu Notengruppen, den Ligaturen, die jene Zeit besonders liebte, entstanden dann jene derben, eckigen und ungefügigen Charaktere, die, wenn sie noch, wie oft geschah, weiss auf schwarzem Grunde ausgeführt wurden, ein fast unheimliches Aussehen gewannen. Hier nur ein Beispiel:



Die Jahrhunderte flohen dahin! Die Welle der Zeit rauschte über die Ufer, Stürme durchbrausten die Welt, aber es waren Lenzesboten, die geflogen kamen und Leben weckend und suchend an die traumbefangenen Menschenherzen pochten. Und es ward Frühling im grossen germanischen Reiche! Aus langem Winterschlaf erwachten die Künste, aus dem Dunkel der Klosterzellen stiegen sie zum hellen, goldenen Sonnenlichte empor, und was das Volksherz so lange verborgen in sich getragen, das strömte jetzt in einem Liederfrühling ohne Gleichen hinaus. Den beiden gebietenden Elementen der Musik, Melodie und Rhythmus, gesellte sich jetzt als dritter gewaltiger Faktor die Harmonie, und wie sie in den Zeiten des Mensuralgesanges sich langsam aus ersten schüchternen und unbeholfenen Anfängen emporrang da neigte sich das Reich der Neumen seinem Niedergange zu. Jetzt, wo es darauf ankam, nicht nur die absolute Tonhöhe, sondern auch Dauer und Werth der Note genau zu bestimmen, musste auch das Notensystem fester und präziser gefasst werden. Aus dem überflüssig werdenden Formenreichthum der Neumen griff man zu den einfachen Charakteren des Punktes und der Virga zurück; ich werde in einem späteren Artikel, der sich speziell mit der Mensuralmusik beschäftigt, ausführlicher darauf zurückkommen.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Zu einem wohlthätigen Zweck gab am 25 v. M. der Eichberg'sche Gesangverein unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn O. Eichberg, ein Konzert im Saale des City-Hotels. Dasselbe wurde eröffnet mit Franz Liszt's sinfonischer Dichtung: „Les Préludes", von Fräulein Bertha Cohn und Herrn R. Eichberg auf 2 Flügeln vorgetragen. Hierauf sang der Verein „Der Rose Pilgerfahrt" von R. Schumann. Die Ausführung dieser Märchenkantate war eine nach jeder Hinsicht vorzügliche Leistung. In Fräulein Schütze hat die Rose eine der würdigsten Vertreterinnen gefunden. Hier hat sich eine schöne symphatische Stimme und beseelter Vortrag mit einer angenehmen Erscheinung glücklich vereint. Ihr zur Seite standen nicht minder anerkennenswerth die anderen Solisten, von denen wir besonders Fräulein Th. Zerbst, die begabte Schülerin des Herrn O. Eichberg, und den kgl. Domsänger, Herrn Haupt-stein hervorheben. Besondere Erwähnung verdient, dass Chor und Soli sich durch eine ganz vorzügliche Aussprache auszeichneten. S.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Organisten Wehe zu Magdeburg ist das Prädikat Königl. Musikdirektor beigelegt worden.

— Unter dem Vorsitze der Herren Kawerau, Lienau und Dr. Runze, so wie mit Hinzuziehung bedeutender Gesangskräfte hat sich hier ein Löwe-Verein gebildet, zu dem Zweck, die Kompositionen von Carl Löwe zu pflegen und weiter zu verbreiten, so wie dem Komponisten zu seinem 100jährigen Geburtstage (am 30. November 1896) ein Denkmal zu setzen. Am ersten Dienstag jedes Monats versammelt sich der Verein bei Hausmann (Jägerstrasse 5). Besondere musikalische Abende, an denen Damen sich betheiligen können, sind ebenfalls in Aussicht genommen.

— Am 1. d. M. hielt Herr W. Tappert im Berliner Handwerkerverein einen lehrreichen und interessanten, durch Humor auf's angenehmste gewürzten Vortrag über das Zunftwesen der früheren Musiker. Nachdem er dargelegt, wie sich die „fahrenden" Musiker des früheren deutschen Mittelalters später zu „Brüderschaften" zusammenthaten, welche hohe Protektoren suchten und erhielten, bis sogar vom Kaiser das „Oberspielgrafenamt" für sie als oberste Behörde eingerichtet wurde —, gab er ein ausgeführtes Bild der Musikerverhältnisse in späterer Zeit, in Anlehnung an das in wenigen Exemplaren noch vorhandene komische Epos „Musicus vexatus", welches im 17. Jahrhundert anonym erschien und dem bekannten Musikschriftsteller Printz zugeschrieben wird. Den Inhalt desselben bildet der Lebenslauf eines Musikers der damaligen Zeit. Tappert schilderte nun in ergötzlicher Anschaulichkeit, wie der beim „Stadtpfeifer" installirte Lehrjunge die vielen Treppen des Thurmes unzählige Male abzulaufen hatte, zum Zweck von allerhand „Lumpenarbeit", die mit der Musik nicht das geringste zu schaffen hatte, wogegen die musikalische Unterweisung sich auf eine Stunde täglich, die er — vom Gesellen empfing, zu beschränken pflegte; wie das nächtliche „Stunden-Anschlagen" mit einem Hammer an die Glocke und das Choral-Blasen morgens 4 Uhr seine Nachtruhe beeinträchtigte; welches Gaudium für Lehrjungen und Gesellen eine Hochzeit von Privatleuten war, da das Geld alsdann zwischen ihnen und dem Meister getheilt wurde, und sie sich einmal gehörig satt essen konnten; — welche schreckliche Zeit dagegen eine Landestrauer, wo es gar nichts zu verdienen gab, weshalb kluge Musiker noch ein Gewerk nebenher betrieben, wie z. B. ein Ahne Seb. Bach's zugleich Teppichweber war. War der Lehrjunge endlich nach fünf Jahren zum Gesellen avanzirt, so durfte er den Degen anlegen, in die Welt wandern und nach den Idealen des Musiker-Lebensglückes streben: in eine Hofkapelle zu kommen oder ein Stadtpfeiferamt zu erhalten, oder gar als einer der hochgeschätzten „Hof-Trompeter" Anstellung zu finden. Tappert schloss seinen hochinteressanten Vortrag mit dem Hinweis, dass Reste der Stadtpfeifereien noch heut bestehen, ja, dass zwei der in Berlin bekanntesten bedeutenden Musiker, der Hofmusikdirektor Bilse und der verstorbene Generalmusikdirektor der preussischen Militärmusik, Wieprecht, — Lehrlinge von Stadtpfeifern gewesen sind. W.

— Für die plötzlich erkrankte Prima-Donna der italienischen Oper im Skating-Rink, Sgna. Adini, trat am 18. April die dramatische Sängerin Frau Dr. Kohut-Mannstein, die schon seit mehreren Jahren der Bühne entsagt, noch in letzter Stunde ein, und sang die Parthie der Leonore mit solcher Sicherheit, so schönem Tone und dramatisch so wirksam, dass sie durch reichsten Beifall des zahlreich versammelten Publikums ausgezeichnet wurde.

— Der Londoner S.-Korresondent des „Deutschen Montagsblattes" telegraphirt vom 7. d. M. seiner Redaktion. Das englische Publikum wurde durch Wagners „Rheingold" angeregt, es schien auch in seinen hochgespannten Erwartungen nicht getäuscht. Die wunderbare Steigerung der dramatischen Situation in der „Walküre" und die herrliche Darstellung seitens aller Künstler riss das Publikum zu lebhaftem Applaus hin. Der Beifall galt übrigens in erster Linie den Leistungen der Künstler und nicht in gleichem Maasse der Dichtung selbst oder der Musik. Die erstere widerstreitet doch allzusehr den englischen ethischen Begriffen, welche die eheliche Treue über Alles stellen, während die Musik durch die Fremdartigkeit wohl eher aufzufallen, als zu gefallen schien. Während des letzten Theiles zeigte sich das Publikum entschieden ermüdet. Den grössten Applaus er-

hielt Niemann als Siegmund, welcher merkwürdig gut disponirt war. Skaria als Wotan, Frau Vogl als Brunhilde und Frau Reicher-Kindermann als Fricka wurden lebhaft gerufen, ebenso der Direktor des Theaters und der Unternehmer Neumann. Trotzdem dürften die Engländer sobald keine Wagnerianer werden; noch zieht man hier die Melodien der blossen dramatischen Situation und der Rezitation in einer Oper vor. Die Walküre endete soeben nach Mitternacht.

Frankfurt a. M. Der Kunkel'sche Gesangverein feierte am 22. April sein 25jahriges Stiftungsfest. Dem bescheidenen liebenswürdigen Dirigenten, der in seinem Verein ein sehr anerkennenswerthes Glied in der Kette unserer Gesangsvereinigungen geschaffen, wurden vielfache Ovationen dargebracht.

London. Ueber den musikalischen Werth von Richard Wagner's „Der Ring des Nibelungen" sind die Meinungen der hiesigen Presse sehr getheilt. Entzückt ist nur die „Times", deren Kritiker ein begeisterter Wagnerianer ist. „Daily News" behält sich ihr Urtheil vor, während „Standard" und „Daily Telegraph" Text und Musik leidenschaftlich verdammen. „Daily Telegraph" findet die Götter ohne menschliches Interesse, würdigen Gegenstand der Aufmerksamkeit für Geheimpolizei, die Musik enttäuschend und langweilig. „Daily Telegraph" bewundert Wagner gerade so wie er einen Mann bewundere, der gefesselt nach einer Pfeife tanzt. „Standard" nennt Wotan einen gemeinen Taschenspieler und die Musik eine ermüdende Uebung ohne Genuss. Das Blatt bezweifelt, dass die Zukunftsmusik in England triumphiren werde. Getadelt wird einstimmig, dass das Orchester nicht wie in Bayreuth unsichtbar war, im Uebrigen wird die szenische Vollendung gerühmt.

— Ueber die Aufführungen der „Walküre," des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" brachten telegraphische Depeschen der Vossischen Zeitung die günstigsten Nachrichten. Nach dem Schluss der Götterdämmerung wurden alle Darsteller, sowie die Herren Seidl und Neumann hervorgerufen und mit Applaus überschüttet. Der Prinz und Prinzessin von Wales dankten Herrn Neumann persönlich für den ihnen bereiteten Kunstgenuss. Auch der Herzog von Edinburgh, der Grossherzog von Hessen und seine Tochter, der Kronprinz von Dänemark, sowie die Prinzessin Louise und Beatrice hatten der Vorstellung beigewohnt. Das Vogl'sche Ehepaar wurde für seine vorzüglichen Leistungen mit Beifall überhäuft.

Stuttgart. Unlängst feierte der verdienstvolle Dirigent des Gesangvereins „Liederkranz" Professor Wilhelm Speidel in dieser Stellung sein silbernes Jubiläum, wobei ihm zahlreiche Beweise allgemeiner Verehrung zu Theil wurden. Aus Ulm gebürtig und in München gebildet, leitet er jetzt seit Jahren neben dem „Liederkranz" ein vielbesuchtes Musikinstitut. Bis zu dessen Gründung gehörte er zu den Professoren des „Konservatoriums" hier, welches Ende Mai ebenfalls sein fünfzigjähriges Jubiläum zu feiern gedenkt. Von den seit der Errichtung noch wirkenden Lehrern sind besonders Faisst, Lebert, Stark und Keller namhaft zu machen, denen bald Pruckner u. A. folgten.

Bücher und Musikalien.

Rudolph Westphal. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, auf Grundlage der antiken und unter Bezugnahme auf ihren historischen Anschluss an die mittelalterliche, mit besonderer Berücksichtigung von Bach's Fugen und Beethoven's Sonaten. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1880.

Seit Ambros Geschichte der Musik hat die musikalische Literatur kein Werk aufzuweisen, welches dem vorliegenden an Gelehrsamkeit, an Schärfe des Urtheiles, an minutiöser Gründlichkeit gleichkäme. Westphal ist allerdings ein bedeutender Philologe, ein Kenner der griechischen Sprache, der zu den allerersten zählt, er hat sich ferner seit einer längeren Reihe von Jahren mit der Erforschung des Wesens der alten griechischen und der mittelalterlichen Musik beschäftigt; seine dahin einschlagenden Werke, namentlich die Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, — soweit dieselbe vollendet ist, — bezeugen, wie tief er in das Verständniss der antiken Musik eingedrungen ist. So war Westphal vor allen Andern dazu berufen, aus dem dunkelsten Schachte griechischer Quellen mit Erfolg zu schöpfen, die Rhythmik des Aristoxenus, vielleicht das schwierigste Werk der griechischen Litteratur, selbst an den nur fragmentarisch erhaltenen Stellen, sich zu solcher Klarheit zu bringen, dass ihm der Inhalt jenes wichtigsten Dokumentes der griechischen Musiktheorie als Grundlage eines so bedeutenden und epochemachenden Werkes dienen konnte, wie das vorliegende ist. (Wir sehen übrigens mit Spannung der von Westphal verheissenen Ausgabe des Aristoxenus entgegen.) Wollte man die „Allgemeine Theorie" W.'s einer gründlichen Besprechung ihrem Wesen, ihrem Werthe und ihrer Bedeutung nach unterwerfen, so müsste man einen starken Band darüber schreiben; denn es giebt auch Bedenken zu widerlegen, die einem so gründlichen Philologen wie Westphal gegenüber nicht oberflächlich abgehandelt werden können, sondern mit klaren und deutlichen Gründen zu belegen wären, Bedenken, die freilich nicht dem Philologen sondern dem Musiker gelten. W. betrachtet sich zwar selbst nicht als Musiker, er drückt sich in dieser Hinsicht stets mit mehr als gewöhnlicher Bescheidenheit aus und stützt sich in eigentlich massgebenden Stellen stets auf das Urtheil und die Leistungen wirklicher Musiker, doch ist er es ja, an den wir uns zu wenden haben und der uns bei der Betrachtung des Werkes als Musiker gelten muss.

Unter einen philosophischen Gesichtspunkt gefasst will das Werk wohl den Beweis führen, dass die Genies auf dem Gebiete der alten wie der neueren

Kunst, die Poeten der Griechen Pindar, Aeschylus und Sophokles ebenso wie die deutschen Musiker Bach und Beethoven, welchen beiden der Verfasser gerade speziell seine Aufmerksamkeit zugewandt, hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung ihres Materiales durchaus gleichartig fühlten und dachten, ohne dass die letzteren etwa den ersteren nachzuahmen gesucht hätten. Durch diese Uebereinstimmung der Künstler verschiedener Gebiete und verschiedener Zeiten werde jene tiefe Wahrheit bewiesen, dass die obersten Gesetze der Kunst unwandelbar seien, dass das Genie, der wahre Apostel der Kunst, sie zu allen Zeiten aus dem eigenen Innern heraus auch unbewusst zum Ausdruck bringe.

In fünf Hauptabschnitten, die wieder in eine Reihe von Unterabschnitten zerfallen, werden wir zunächst über das Wesen der Rhythmik in der griechischen und modernen Poesie belehrt, dann zu den gleichartigen rhythmischen Erscheinungen in der Musik geführt und zwar vom musikalischen Versfusse bis zur musikalischen Strophe, endlich aber über die drei Rhythmengeschlechter, welche in der modernen Musik vorkommen, (d. h. also über die rhythmische Gestaltung unserer Taktarten, sowohl der einfachen wie der zusammengesetzten, nach Massgabe des jeder derselben zum Grunde liegenden Versfusses) aufgeklärt. Die fünf Hauptabschnitte lauten:

1) Die rhythmischen Abschnitte in der Poesie. (Grundlinien der poetischen Metrik).

2) Musikalische Versfüsse und Takte. (Taktlehre).

3) Die musikalischen Kola (Glieder). (Kolotomie).

4) Die rhythmisch-musikalische Periode und die Accentuation. (Periodologie).

5) Die musikalischen Systeme od. Strophen.

Das Grosse und Ueberraschende in W.'s „Allgemeiner Theorie der Rhythmik ist nun nicht etwa darin zu suchen", dass es ihm möglich gewesen, durch wissenschaftliche Entdeckungen Neues für die musikalische Rhythmik zu schaffen, Kombinationen für rhythmische Gestaltungen nachzuweisen, welche über die von den Meistern der Tonkunst angewendeten hinausgehen, sondern lediglich in dem wissenschaftlich geführten Beweise, dass gerade die klassischen Meister der Tonkunst und vor allen J. S. Bach sich einer so fein gegliederten und bis in's Kleinste hinein organisch entwickelten Rhythmik bedient haben, dass man nur die Kunst der griechischen Meister der Poesie in der Anwendung der Rhythmik damit vergleichen könne, ja dass man das Wesen dieser eigentlich erst studiren müsse, um zum Verständniss jener zu gelangen. Damit soll nun nicht gesagt sein, dass das vorliegende Werk etwa als ein Lehrbuch zu betrachten sei, dazu ist es sowohl zu gelehrt wie zu umfangreich abgefasst, wohl aber ist es als ein überaus werthvolles belehrendes Buch für den gebildeten Musiker zu betrachten, der ja in Wesentlichem schon über die Natur des Rhythmus gründlich unterrichtet ist, ohne jedoch über die wissenschaftliche Begründung aufgeklärt zu sein. Westphal's Buch ist ein Dokument von ausserordentlicher Bedeutung; denn eine Errungenschaft für die Musik und für die hohe Stellung ihrer Meister ist es, wenn die Wissenschaft, in strengster Form gehandhabt, doch nur die Wahrheit alles dessen bestätigen und begründen kann, was die Kunst allein aus sich herausgeschaffen hat. In W.'s Buch ist dieser Nachweis geliefert und damit hat sich der Verfasser für die Musikwissenschaft ein Denkmal „aere perennius" gesetzt.

Nach systematischer Entwicklung des gesammten Materiales, welches zur Beurtheilung aller rhythmischen Erscheinungen nothwendig ist — und zwar stets auf Grund der „Rhythmik" des Aristoxenus —, nach Widerlegung von mancherlei Anschauungen und Behauptungen andrer Schriftsteller, widmet W. seine besondere Aufmerksamkeit den Bach'schen Fugen, deren rhythmische Gestaltung er an mehreren Beispielen auf's genaueste darstellt. Der den Pianisten dabei gemachte Vorwurf, dass sie Bach's Musik als „unendliche" d. h. ohne die gehörigen Einschnitte und ohne Gliederungen der Perioden u. s. w. spielen, trifft nur theilweise zu; gerade die neueste Schule, an deren Spitze wohl Bülow steht, wendet speziell diesem Theile des Vortrages bei einer Fuge die grösseste Sorgfalt zu. Mit der Forderung, welche W. an die Pianisten bezüglich der Gliederung des letzten Satzes der Cis-moll Sonate op. 27 II und des Largo in der D-dur Sonate op. 10 II von Beethoven stellt, kann ich mich nicht einverstanden erklären, wenn auch theoretisch nichts dagegen zu sagen ist. Für die schöne Ausführung eines Musikstückes ist auch das Ohr des Musikers massgebend, und dies würde die gewissenhafte Ausführung der Gliederung, wie sie W. angiebt, nicht gutheissen können. Dagegen muss man ihm unbedingt darin beipflichten, dass Bach's Klaviermusik erst dann wirklich schön ist, wenn sie mit genauer Einhaltung der rhythmischen Gliederung vorgetragen wird. Jedenfalls setzt der Verfasser dabei noch stillschweigend voraus, dass auch die über diese rhythmische Gliederung hinausgehende Behandlung der Fuge, namentlich in dynamischer Hinsicht, eine möglichst vollendete sei, denn die klare Darstellung der einzelnen rhythmischen Glieder allein dürfte die Wirkung der Fuge noch nicht zu einer wirklich schönen emporheben.

Psychologisch interessant ist es, wie Westphal, gerade, weil er Dilettant in der Musik ist und in J. S. Bach's Werken die Wahrheit seiner Theorie so ganz bestätigt gefunden, seine Wissenschaft darin also einen Triumph gefeiert hat, sich so ganz in die Bach'sche Muse vertieft, dass er über das „Wohltemporirte Klavier" des Meisters in eine Extase geräth, die denn doch übertrieben scheint. Er sagt bei Erwähnung des „Wohlt. Klaviers" im Vorwort pag. XIX. in der Anmerkung: „Es wird immer allgemeiner anerkannt werden, dass Joh. Seb. Bach der erste Meister der subjektiven Lyrik für alle Zeiten und Völker ist. In der Darstellung des bewegten Pathos sind wohl Beethoven und der Komponist des Don Juan reicher als Bach; aber dasjenige, was wir mit den Griechen das „Ethos" nennen, hat von allen früheren und nachfolgenden bis auf den heutigen Tag kein Musiker, kein Dichter, kein Pindar, kein Sophokles, kein Schiller so sehr in voller, unbeschränkter Gewalt als Bach. Dieser subjektiv-ethischen Lyrik hat der grosse

Tondichter einen vollendeteren Ausdruck gegeben als es jemals in der Poesie der Worte möglich sein wird. Seine Musik hat in der That eine bessernde und läuternde Kraft; Bach klärt und reinigt die Stimmung der Seele."

Den Nachweis für diese allerdings nur in einer Anmerkung, also gelegentlich nebenher, aufgestellten überschwenglichen Ansicht, bleibt der Verfasser schuldig.

In dieser Auffassung des Wohltemperirten Klaviers möchte W. wohl trotz der hohen Bewunderung, welche jeder gebildete Musiker vor diesem Meisterwerke Bach's hegt, vereinzelt dastehen. Indessen hat sie ja im Uebrigen die ausserordentliche wissenschaftliche Bedeutung der „Allgemeinen Theorie" W.'s nach keiner Seite hin beeinträchtigt und verdient somit um der Sache willen keine besondere Erwähnung, aber psychologisch interessant ist sie unbedingt.

Dass nun ein solches Werk wie das vorliegende einer besonderen Empfehlung nicht bedarf, um wenigstens von gebildeten Musikern studirt zu werden, versteht sich nach allem Vorangegangenen von selbst; es bleibt für alle Zeiten eine grossartige Erscheinung in der Musikliteratur, die immer ein glänzendes Licht auf ihren Urheber ausstrahlen wird. J. Alsleben.

Neue Pianoforte-Kompositionen.
Besprochen von A. Naubert.

Dr. **Gustav Hoffmann**, Op. 3. Zwei Mazurken (Dresden, A. Brauer). Anspruchslose, angenehme Musik, die von einer guten Begabung zeugt. Ohne auf so beliebt gewordene Grübeleien zu verfallen, zeigt uns der Komponist sein eigenes Gesicht unverstellt und ungeschminkt. Es gereicht mir immer zur grossen Freude zu sehen, wenn ein Talent sich giebt wie es ist und sich nicht bemüht, etwas anders zu scheinen.

Richard Kleinmichel, Op. 47. Fünf Mazurkas. (Leipzig, Forberg). Sämmtliche fünf Kompositionen zeugen vom genauen Studium Chopin's. Sie sind reich an guten Einfällen, die vielfach allerdings nur den Fehler haben, dass sie Chopin auch schon eingefallen sind. Kleinmichel ist ein Komponist von geschickter Hand, der bemüht ist, seine Werke interessant zu machen, doch glaube ich, dass er darin mitunter sich in der Wahl der Mittel vorgreift. Das Absonderliche als solches, kann niemals Hauptzweck eines Kunstwerks werden, wie aus lauter Gewürzen sich niemals ein gutes Gericht zusammenstellen lässt. Zuviel Pikantes stumpft ab und lässt den Genuss desselben nicht mehr zum Bewusstsein kommen.

Max Josef Beer, Op. 21. Sechs Walzer (Leipzig, Forberg). Schöne, stimmungsvolle Musik, eigenartig und fein. Sehr hübsch führt ein kurzer Satz „Zum Eingang" in das Werkchen ein und ebenso leitet ein ähnlicher „Zum Schluss" nach dem sechsten Walzer den Hörer wieder hinaus. Das Opus spielt sich bequem und ist klangvoll, ich mache die Leser auf dasselbe aufmerksam. Ebenso empfehle ich zur Ansicht:

Arno Kleffel, Op. 19. Drei Walzer. (Berlin, Simon). Geistvolle, liebenswürde Kompositionen. Obschon an einigen Stellen etwas unruhig in der Modulation ist der Inhalt des Heftes doch durch gewählte Harmonie, pikante Wendungen, schöne Arbeit und guten Satz vor vielen andern Werken ähnlicher Gattung bedeutend im Vorsprunge. Mir hat der erste und letzte Walzer, dieser allerdings nur in einigen Theilen, und die zweite Hälfte des zweiten Walzers sehr gut gefallen.

Einen Walzer in Schulhoff'scher Manier giebt uns **E. Parlow**, Op. 11. Valse brillante (Hamburg, W. Jowien). Nicht zu schwer, gut zum Vorspielen (für bessere Mittelschüler), nützlich und ganz amusant.

Ida A. Hamburger, Hochzeitsklänge, Walzer für das Pianoforte. (Leipzig, Forberg). Die Komponistin hat viel Strauss'sche Tanzmusik gespielt oder gehört und beweist in ihrem Opus ein gutes Gedächtniss, Sinn für Klang und Geschick für Nachbildung.

Herrmann Eichborn, Op. 18. Die lustigen Musikanten, Gigue pastorale. (Bunzlau, A. Appun). Ein Werkchen ohne besondere Bedeutung und ohne besondern Humor, nicht schwer spielbar.

Th. Rosenhayn, Op. 36. Invitation à la Polka, Pièce de Salon. (Nordhausen, O. Eigendorf.) Von diesem Opus lässt sich eben so wenig Gutes sagen, es ist nicht schlechter aber leider auch nicht besser, wie viele unter diesem Titel in die „Salons" (aber was für welche) verwiesene Tanzkompositionen.

B. Lindner. Vier Tonstücke. (Leipzig, Edm. Stoll.) Diese in Tanzform gehaltenen Stücke führen den begonnenen Reigen eben so traurig weiter. — Nichts wie Trivialität; böses Futter für die hungrige Dilettantenwelt traurigster Art!

Bei Louis Zeise in Mühlhausen i. E. sind von **Louis Zeise** eine Reihe von „Blätter und Blüthen. Leichte Tonbilder über beliebte Melodien ohne Oktavenspannungen und mit Fingersatz versehen" als Op. 57 erschienen. Dem Titel der Stücke ist auf dem Verzeichnisse der Gesammtcompositionen Zeise's ein: l vorgedruckt d. h. „leicht." Leider bin ich nicht im Stande, denselben in Bezug auf musikaliche Behandlung des nicht immer gerade gut gewählten Grundstoffes (z. B. Der kleine Postillon, Zieht im Herbst die Lerche fort) besondere Lobeserhebungen mit auf den Weg zu geben, aber auf eine Merkwürdigkeit mache ich aufmerksam: es sind nämlich in dem Werke (8 Hefte) so viel Finger über die Noten gedruckt als Noten darin enthalten sind, so dass z. B. über die 8 Töne der auf- oder absteigenden Tonleiter 8 Finger gedruckt sind. Wer sich für diese Abstumpfungstheorie interessirt, der sehe sich die Hefte an!

Nun liegen mir noch einige Hefte ausländischer Komponisten vor, z. B. **Frederik Lindholm**, Petits Variations et Rondo grazioso und Transcription de concert, von demselben Komponisten, über eine Romanze von Scharf. (Christiania, Warmuth.) In dem ersten Werke kann ich dem kleinen Thema so wenig als den Variationen und dem Rondo besondern Geschmack abgewinnen, es klingt alles so alt, wie aus einer Zeit die hinter uns liegt, denselben Eindruck macht die Transcription, die eine Masse von Tongeklingel über die nicht sonderlich interessante Romanze schüttet. Ausserdem ist gar nichts Nationales in den beiden Heften zu finden. Ich weiss nicht, ob Lindholm noch lebt oder wann er gelebt hat, aber seine Art

Musik zu machen hat mit der der jetztigen nordischen Komponisten fast gar nichts gemein.

Magyar dalok és tánzcok. (Ungarische Lieder und Tänze). Zongarára szerzé, für das Klavier gesetzt von **Altschul Rezsö.** (Pest, Pirnitzer.) Kleine Sätze, den Liebhabern dieser Nationalmusik zum Nachlesen empfohlen.

Eine Zusammenstellung von fünf Volksliedern zu einer Fantasie bietet uns **Székely Jnere** in seiner 31ik Magyar Abránd nepdalok felett, das ist: 31. ungarische Fantasie über Volkslieder. Die Arbeit ist nicht hervorragend, die Melodien theilweis hübsch und anziehend.

Alois Reinprecht, Op. 20 „A Zöld Hegyekbol". Aus den grünen Bergen. Walzer für das Pianoforte. (Pest, Pirnitzer). An der schönen, blauen Donau gefällt mirs viel besser!

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Beethoven: Klavierstück. Ausgabe Steingräber: Variationen und andere Werke S. 121.

= Beethoven: Variationen über „Nel cor etc."

J. N. Hummel: Favorit-Rondo Es-dur. Neue Ausgabe mit Fingersatz von Philipp Scharwenka. Berlin, Simon.

= Haydn, Fantasie in C dur. Beste Ausgabe von Bülow. München, Aibl.

Winke und Rathschläge.

Tempo rubato.

Das Hauptgeheimniss eines guten Vortrags liegt in der Kunst der Anwendung des sogenannten Rubato's, worunter ich in diesem Falle nicht sowohl die grösseren, allen als solche vernehmbaren Modifikationen des Tempo's verstehe, als vielmehr die unablässig anzubringenden, fast unmerklich wirkenden kleinen Bevorzugungen eines Tones auf Kosten eines anderen in Bezug auf seine Zeitdauer oder Klangstärke. Erst bei dieser individuellen Behandlung wird den einzelnen Phrasen, ja den einzelnen Tönen die Zunge gelöst und sie werden zu beredten Verkünderinnen dessen, was den Komponisten im Innersten bewegte. In dem Besitze dieses Geheimnisses, welches nur auf Grund der genauesten Formkenntniss sich dem Spieler offenbart, besteht eigentlich die Eigenschaft, welche der Musiker mit dem Ausdruck „musikalisch" zu bezeichnen pflegt.*)

O. Klauwell.

*) Chopin's Tempo rubato hielt den Bass in ruhigem, gleichmässigem Zeitmasse, während die rechte Hand sich ganz frei im Takte bewegte, sich bald der linken Hand anschloss, bald ihren ganz selbstständigen Weg ging. „Die linke Hand, sagte Chopin, soll wie ein Kapellmeister sein, nicht auf einen Augenblick darf sie unsicher und wankend werden". Man sieht hieraus, wie sich Chopin's Art von der moderner Spieler unterscheidet.

Meinungs-Austausch.

Ueber Silbentrennung durch Pausen

enthält die No. 7 d. Bl. in dem Dorn'schen Artikel „Eingemachtes" einige Bemerkungen, die auf ihre Zutreffendheit angesehen zu werden verdienen. Es ist nicht ausgemacht, dass Eingemachtes immer und Jedem gut schmecken muss. Es behagte niemals und Niemandem, wenn es in Gährung überging. Deutliche Spuren solcher Gährung enthält der Artikel da, wo die Wäsche des „Schwachkopfs" beginnt, der „so dreist gewesen ist, dem Prof. A. Becker vorzuwerfen, dass er das „fac-tum" in seinem Credo separirt habe." Weiterhin wird dieser Einwand gegen den Komponisten der Messe in B-moll als „Fadaise", also eine Fadheit, Albernheit, Narrensposse und zwar unter Berufung auf Mozart und die Zauberflöte an den Pranger gestellt. Es ist mir unbekannt geblieben, wer ausser mir (cf. die ausführlichste aller vorhandenen Besprechungen des Werkes in No. 18 der „Musikwelt" von 1881) jene Silbentrennung beanstandet hat. Herr Dr. Langhans hätte uns die Mühe des Fragens und sich die Mühe des Ausschweigens sparen und in No. 48 des musikal. Centralbl. oder später einfach sagen können, wen er als „brüllender Löwe" unter den Kritikern bezeichnet und wem er das „si tacuisses" zuruft. Der Kürze halber und um die wichtige Sache zwar kurz (so will es der Herr Redakteur) aber sachlich zu behandeln, lasse ich, wie es mir die Pietät eingiebt, jene Dorn-Worte verhallen, bitte den eigentlich Gemeinten ums Wort, nehme an, ich sei der im Sacke geprügelte, und wehre mich, wie ich kann.

Die Silbentrennung ist allgemein gebräuchlich als wirksames dramatisches Mittel. Schelmerei, verhaltene Heiterkeit, Grübelei, Zaghaftigkeit, Schreck, Furcht, Entsetzen, Todesnähe etc. können kaum schlagender als durch jene von der Natur diktirten stockenden Rhythmen musikalisch umschrieben werden. Die ästhetische Berechtigung dieses Gebrauchs bedarf des Nachweises nicht und wird nirgends bestritten. In demselben Grade, in welchem die dramatischen Ausdrucksmittel in der Sphäre der zeitlichen Musik Verwendung finden, wird in dieser auch die Silbentrennung eine Rolle spielen. Aber hier schon zeigen sich gewisse Einschränkungen. Wenn eine mit Opera und Oratorien gleich vertraute Capacität genöthigt würde, aus dem Stegreife Belegstellen beizubringen, so dürfte die Zahl derselben für die Oper reichlich, für das Oratorium aber nur knapp ausfallen. Mehr als einige Chorschlüsse und Hallelnja's bei Händel und Haydn sind kaum geläufig. Für Citate aus den

Partituren der Ritualmusik versagt auch der beste Büchmann. Da nun eine Messe der Ritualmusik angehört, so ist Dorn's Citat aus der Zauberflöte nur ein Lapsus, aber kein Beweis. Langhans citirt Gabrieli. In der That hat dieser grosse Venetianer ein einziges Mal, in dem 6stimmigen Chore „Timor et tremor" von der Silbentrennung Gebrauch gemacht. Ob damit der Kritik einer Silbentrennung überhaupt und bei Becker insbesondere der Boden entzogen ist, wäre sofort klar gewesen, wenn Langhans vollständig citirt und etwa 2 Takte der Partitur beigebracht hätte. Dem Worte „timor" steht „tremor" gegenüber. Jenes ist syllabisch, dieses melismatisch behandelt. Dort das Stocken und Zaudern, hier das Schwanken und Beben der Furcht. Wir haben es also mit einer dramatischen Vokabel im geistlichen Gesange zu thun, deren Ungewöhnlichkeit und Härte gegen den Kanon des Kirchenstils Gabrieli dadurch abschwächt, dass er sie nicht bei einem rituellen Akt verwendet und das er namentlich die Silbentrennung **niemals homorhythmisch**, also nicht gleichzeitig von den verschiedenen Stimmen ausführen lässt. Es wird erlaubt sein, gegen diese eine Stelle Gabrieli's ihn selbst und den ganzen **Palestrina** anzurufen, der nicht ein einziges Mal die Kontinuität des Klanges unterbricht und damit auf das treffende Bild von den in weichen Formen aufwallenden Weihrauchwolken führt. Wo er, wie z. B. im Hohenliede, alle Stimmen zugleich abbrechen lässt, aber nicht etwa mitten im Worte, da geschieht es, um dem Schellensignal vom Altar her die volle Vernehmlichkeit nicht zu verkümmern. So der „principe della musica sacra catolica". Und so auch sein protestantisches Gegenüber **Seb. Bach.** In der H-moll-Messe geschieht es nur ein Mal, dass zwischen zwei zusammengehörigen Silben Pausen erscheinen, und zwar im ersten Kyrie. Die beiden Soprane führen zweistimmig eine mehrtaktige Achtelfigur auf der 2. Silbe des Wortes „eleison" aus und werden von den übrigen Stimmen mit einem auch durch Pausen unterbrochenen Melisma auf derselben Silbe begleitet. Ebenfalls in dem die Solostimmen accompagnirenden Chor trennt **Beethoven** (Missa solemnis) „altis-simus Je-su Chri-ste" und „A-gnus De i". Ausserdem kommt allerdings einmal „elei-son", dann „a-men" (bei dem gebundenen „saeculi") und „benedic-tus" vor. Von solchen Stellen kann man aber gewiss nicht sagen wollen, dass hier das Genie Gesetze vorschreibe. Der feine Instinkt für das in der geistlichen Musik zulässige, durch welchen Bach seine überragende Bedeutung gewinnt, fehlte Beethoven doch in erheblichem Grade, und dieser Unterschied tritt u. A. auch in den Silbentrennungen zu Tage. **Becker** nun trennt „fac-tum" und „sae-cu-li" und zwar in jedem Falle homorhythmisch. Das ist, ganz abgesehen vom Kirchenstile, doch gewiss nichts Geringeres, als eine Sünde gegen den Geist des an bedeutungsvoller Stelle erscheinenden Wortes. Die Trennungen erweisen sich aber auch musikalisch als überflüssig, nicht diktirt von dem kategorischen Imperativ ethischer und dogmatischer Prinzipien, das bei Becker so sichtbar schaffen hilft. Gehaltene Töne hätten im ersten Falle nicht weniger, im zweiten aber unendlich mehr gesagt.

Vorstehende kurze Ausführung ist der nöthig gewordene Kommentar zu dem Satze in meinem Artikel der „Musikwelt":

> „Solchen Worttrennungen sehen Silbentrennungen, wie „fac-tum, sae-cu-li" etc. ähnlich und erregen die gleichen Bedenken."

Ob, wenn ich doch vielleicht der Gemeinte bin, diese Bedenken genügenden Grund geben für das Echauffement der Herren L. und D., ob deren Polemik eine feste Position verräth und mit den allerseits als cartelmässig anerkannten Waffen geführt wurde, dies zu entscheiden bittet den Leser

Theodor Krause.

Antworten.

Herr **Wassilij Schewitsch** in **Irkutsk** (Sibirien). Sie haben bei der Expedition noch ein Guthaben von 1,30 Mark.

J. L. in **Stuttgart**. Das nennen Sie logisch? Kommt mir mehr zoologisch vor.

Fräulein **E. B.** in **Pernau** (Livland). Ich muss darüber ausführlich schreiben. Bitte um Ihren Namen.

J. Lennis in **Strassburg i. E.** nell heisst: in der — auf der — in dem — auf dem — z. B. nel tempo im Takte. — Dr. A. Kalischer unterscheidet Intervallengeschlecht — genus — (das grosse, kleine, verminderte, übermässige) und Intervallenarten — species — (Primen, Sekunden, Terzen etc.).

Anzeigen.

Musikalisches Vielliebchen u. Festgeschenk!

Verlag von Fr. Bartholomäus
in Erfurt.
Zweite Auflage.

Miniatur-Tanz-Album

(12 vollständige Tänze auf 67 Seiten)
von
Edmund Bartholomäus.
Miniatur-Notendruck mit violetter Einfassung.
Titel in Farbendruck nach einem Aquarell
von
E. Freiesleben, Maler in Weimar.
Einband (hochelegant) mit Goldschnitt und gepresstem Mosaik von
J. R. Herzog in Leipzig.
Preis: 4 Mark.

Dieses in jeder Hinsicht brillant ausgestattete Album mit den beliebtesten Tanzkompositionen von **Edmund Bartholomäus** dürfte als willkommene Gabe zu Geburtstagen, als Vielliebchen, sowie als Weihnachts- und Neujahrsgeschenk zu empfehlen sein.

Die erste Auflage war binnen wenigen Monaten vollständig vergriffen. Die neue (zweite) Auflage zeichnet sich durch erhöhte Eleganz vortheilhaft aus.

Pianinos, Harmoniums und Flügel. **Sparsystem! 20 Mk. monatliche Abzahlung ohne Anzahlung. Nur Prima-Fabrikate.**

Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabriken,
Berlin, Leipziger-Strasse 30.
Preis-Courante gratis und franko.

Wegen Aufgabe des Artikels
verkaufen wir eine Partie

Notenpapier

zu Kostpreisen
und stehen Muster gern zu Diensten.

Carl Schleicher & Schüll
in Düren. [26]

Max Hesse's Verlag in Leipzig.
So ben erschien:

Schule für die Mittelstufe des Klavier-Unterrichts

von **Karl Urbach** und **Robert Wohlfahrt.**
Preis brosch 3 M., Halbfranzbd. 4 M.

Dieses Werk, welches im Anschluss an Karl Urbach's Preis-Klavierschule, welche bereits auf dem ganzen Erdballe verbreitet ist, erschien, wird vom Lektor und Universitätsmusikdirektor Herrn Dr. *Herm. Langer*, Leipzig, und Herrn *R. Palme*, Kgl. Musikdirektor, Magdeburg, als **ein ganz vortreffliches Unterrichtswerk** empfohlen. Jede Buchhandlung liefert zur Ansicht.

Adresse gefl. zu beacht.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [16]

Neuenweg 40. Barmen Neuenweg 40.

Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt: **London. Wien. Philadelphia.**

Neu. Zu beziehen durch alle Musikhandlungen:

Dr. Ihlenburg's
musikalischer Taktmesser.
(Metronom.)

Billig, einfach, deutlich erkennbar, überallhin mitführbar und überall verwendbar, geräuschlos, in Grösse einer Taschenuhr.
(Rückseite als Metermaass zu gebrauchen.)

A. **Kugelmetronom.** Preis **75 ₰.**
B/D. **Kapselmetronome.** Preis B 2 ℳ, C 3 ℳ, D 4 ℳ.

Durch musikalische Autoritäten approbirt, gegen Nachbildung geschützt. [37]
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Soeben erschien im Verlage der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (Königliche Hofbuchhandlung), **Berlin, Leipziger Strasse 130:**

Franck, Ed., op. 40, sechs Sonaten No. 1, 3, 4 à 3,50, No. 2, 5, 6 à 2,50.
— — **op. 41, Sextett** für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncell.
Part. 7,50, Stimmen 12,00,
Klavierauszug zu 4 Hdn. 10,00.
— — **op. 43, vierzig Klavierstücke** Heft 1, 5, 6, 7 à 3,50, Heft 2, 3 à 4,00,
[42] Heft 4 à 3,00.

Für musikalische Familien!
Adolf Klauwell's

Goldnes Melodien-Album

für die Jugend.

Eine Sammlung der vorzüglichsten Lieder-, Opern-, Tanz- und anderer beliebter Melodien für das Pianoforte zum Unterricht componirt und arrangirt von **Robert Schaab** und **Robert Wohlfahrt.**
Ausgabe in 5 Bänden à 3 ℳ. Lieferung 1, 2, 3 zu 4 Händen à 2 ℳ.
Verlag von **C. F. Kahnt in Leipzig.** Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Rückblicke auf Rossini.

Von **Louis Schlösser.**

(Schluss.)

Im Juli 1858 war es: ich hatte Berlioz zum Déjeuner im Garten des Palais royal eingeladen. Wir standen gerade im Begriff, es unter den herrlichen Bäumen einzunehmen, als ein älterer, ziemlich korpulenter Herr, zwei mächtige Düten unter dem Arme, aus einer Delikatessenhandlung heraustritt und nahe an uns vorüberstreift. Kaum hatten wir gegenseitig uns erblickt, als ich auch schon aufsprang, mit dem Rufe „Maestro Rossini!“ auf ihn zueilte und zu unserem Tische zog. Auch er war nicht minder freudig von der unvermutheten Begegnung überrascht und trotz seines anfänglichen Sträubens musste er ohne Gnade bleiben, das Mahl mitgeniessen. Des Fragens und Erzählens gab's kein Ende, ja, ich war unbescheiden genug, ihn mit den famosen Düten zu necken, deren Düfte zu unsren Geruchsnerven aufstiegen. „Che vuole, amico?“ entgegnete er, „seit ich keine Opern mehr schreibe, sorge ich für ein gutes Dessert nach dem Diner.“ Ein lautes Lachen folgte dem muntern Scherz, wobei Rossini die Düten vorsichtig öffnete und den Inhalt präsentirte. Nach dem improvisirten Frühstück begleiteten wir ihn an den Wagen, der ihn nach seiner Villa, Beau séjour in Passy, brachte, das, wenige Stunden von Paris entfernt, sein Sommeraufenthalt war. Er fuhr in der That n i e mit der Eisenbahn, weil ihn die Erschütterung nach jedem Versuche, den er gewagt, wochenlang krank gemacht hatte, und selbst die grössten Reisen legte er im Wagen zurück. Mit der herzlichen Bitte, ihm einen Tag in Passy schenken zu wollen, enteilte er meinen Blicken!

Nicht spurlos war die unerbittliche Zeit an Rossini vorüber gegangen. Aus dem kühnen, genialen Schöpfer des Tell war ein gereifter Sechsundsechziger geworden, der den Komfort im Leben allem anderen vorzog. Mochte sich aber auch das P h y s i s c h e in seiner Person verändert haben, der rege Geist, die sprudelnde Laune, das Anmuthvolle und Feurige in seinen Aeusserungen, alles war in vollem Sinne geblieben. Ein grosses Talent ohne Voreingenommenheit zu beurtheilen, ist schwer; bestreiten aber lässt es sich nicht, dass mehr als eine Generation Rossini's Styl nachahmte, ohne das Original jemals erreicht zu haben, und dass jene oft erwähnten Werke, Barbier und Tell, dem Alles entführenden Strome der Zeit widerstanden, auch gegenwärtig noch im Glanze strahlen.

In Gesellschaft meines Freundes E. Ettling*), dessen Haus in Paris jedem Deutschen die liebenswürdigste Gastfreundschaft gewährte, kam ich nach einer halbstündigen Fahrt auf der Eisenbahn in Rossini's Wohnung in Passy an. Ungeachtet der Zurückgezogenheit, in der er hier lebte, wurde er beständig von einem Schwarme Neugieriger überlaufen. Nun war ihm nichts mehr zuwider, als sich wie ein Wunderthier angaffen zu lassen, wir fanden deshalb auch das Parkgitter verschlossen, doch der Portier öffnete sogleich, als ich ihm meine Karte übergab und Rossini trat uns alsbald aus dem Empfangssalon mit Händedruck entgegen, indem er sich wegen seiner Haustoilette höflichst entschuldigte. Nachdem einige Erfrischungen eingenommen waren, lud er uns ein,

*) Gestorben im verflossenen Jahre.

den schönen Park zu besichtigen. Wirklich lohnte es sich der Mühe. Die seltenen, schönen Pflanzen standen im Freien mit Blüthen übergossen im herrlichsten Farbenschmuck. Rossini machte mich im Gehen aufmerksam, wie einige nur zu gewissen Stunden ihre Kelche öffneten, andere nur einen Tag blühten, wie man die Samenkörner zur Reife bringen, oder auch die Vermehrung durch Ableger bewirken könne, nannte dabei die Gewächse mit ihren botanischen Namen, kurzum der Mann war ein zweiter Linné geworden. Seelenvergnügt über meine Verwunderung, sagte er: „Auf dem Lande ist die Natur meine treueste Gesellschafterin, sie offenbart mir ihre geheimsten Organisationen und im Angesichte ihrer Wunder, empfinde ich täglich mehr das Unzulängliche der Kunst gegen ihre unermessliche Grösse!“ Lebhaft ergriff es mich, aus dem Munde, der sonst nur von launigen Einfällen überströmte, so ernste Betrachtungen zu vernehmen, Wunder der Natur enträthseln zu hören. Wird es nicht klar aus solchen Vorgängen, wie ungerecht jene allzubereiten Kritiker dem gemüthvollen Künstler jede höhere Poesie und ideale Anschauung aberkennen wollten!! Die ihm näher standen, wussten es besser.

Michele Caraffa, der intimste Freund Rossini's war angekommen. Wir eilten dem würdigen Manne und verdienstvollen Componisten*), den ich als Professor des Conservatoire schon früher kannte, entgegen. Er lebte seit 1827 nationalisirt in Paris, wie ich im allgemeinen dafür halte, dass die Italiener sich leichter als andere Nationen mit den Formen des Auslandes identifiziren, wir sehen es an Cherubini, Spontini, Salieri, Spagnoletti, Bordogni etc. etc. Caraffa war Offizier in Neapel, hatte aber aus Liebe zur Kunst der militärischen Carrière entsagt. Rossini, der niemals des Abends sein Haus verliess, den man selten nur, am wenigsten in seinen Opern im Theater sah, besuchte nur die Proben und Aufführungen der Opern seines Herzensfreundes Caraffa. Ein vortreffliches Mittagsmal erwartete die kleine Gesellschaft, wo ich auch Madame Rossini seine zweite Frau, eine geborne Olympie Decoquiller, die ihm eine Rente von 20,000 frcs. zubrachte, kennen lernte. Die fröhliche Unterhaltung bei Tische, die humoristischen Anekdoten aus des Mestro's Jugendzeit, die geistvollen Aperçus der noch immer schönen Weltdame und die naiven Karnevalsscherze Caraffa's wiedergeben zu wollen, muss ich mir des Raumes wegen versagen, nur das kann ich berichten, dass die ausgelassenste Fröhlichkeit unter den Anwesenden herrschte. Ungeachtet der weitgeöffneten Glasthüren war die Hitze sehr gross im Speisezimmer. Was thut aber Rossini? Mit einem „Pardon mes amis“ nimmt er seine dunkelblonde Perrücke, die er nie ablegte, herunter und sitzt da bald mit kahlem Haupt, bald bedeckt er sich mit der Serviette, während wir bravo bravissimo rufen! „Nun hört noch eine lustige Geschichte“ hub er an zum Schlusse und erzählt Folgendes: Zu Bologna hatte er eine seiner Opern einzustudieren. An einer Stelle, bläst die erste Oboe **es** statt **e**; Rossini eilt an den Pult des Bläsers, da steht ganz richtig **e**. Er lässt die Stelle wiederholen, vergebens! immer wieder zu Rossini's Verzweiflung das unvermeidliche **es**. Da wendet er sich mit dem freundlichsten Gesicht von der Welt zu dem Oboespieler und versichert ihn, sein **es** sei ganz wundervoll klar, sonor und gefalle ihm so sehr, dass er sich vorgenommen habe, ihm ein eigenes Konzert für dieses **es** zu schreiben; jetzt aber möge er ihm zu Liebe den Gefallen thun, einmal **e** zu blasen. Und siehe da, geschmeichelt von dieser Anrede, antwortete der gute Mann „con piacere Maestro!! Man musste das von Rossini erzählen hören, um den Spass zu begreifen. Länger konnte ich aber auch die Frage, die mir auf den Lippen schwebte nicht zurückhalten „was ihn veranlasst habe, mitten in seinen Triumphen, ihn den Liebling der Welt, der Oper zu entsagen; ob denn seine innerste Natur sich nicht empört bei dem Vorsatze habe, nicht mächtiger als sein Wille gewesen sei?! Die Antwort, die darauf erfolgte, schien mir etwas sybillinisch angehaucht zu sein: er habe darum nicht gefeiert, meinte er, vieles Andere zu seinem Vergnügen komponirt, aber eine Abneigung gegen das Opernschreiben empfunden. Er würde eine Thorheit begangen haben, seine Prinzipien zu ändern, denn weder im Leben noch in der Kunst könne er sich entschliessen, Renegat zu sein. „Ich sehnte mich nach Ruhe, und“, setzte er wörtlich hinzu „Depuis qu'on m'a chassé, je n'ai plus rien fait“. Mithin war die Vermuthung über den Verlust seiner Stelle bei jener politischen Veränderung, die ich oben aussprach, nicht ohne Rückwirkung auf seine Resignation. Es wäre indiskret gewesen, den Gegenstand noch weiter zu berühren, desshalb bemerkte ich nur, wie hocherfreut man gewesen sei, als nach einiger Zeit sein Stabat mater, die kleine Messe, die soirées musicales, Motetten und Kanzonen erschienen seien und welchen Anklang diese anmuthigen Kompositionen gefunden hätten. „Und vergessen wir nicht die Menge der phantastischen, drolligen Klavierstücke, die mein Freund Rossini schrieb und so unnachahmlich spielte“ fiel jetzt Caraffa ein. Basta, basta, schrie Rossini, aber jetzt half nichts mehr, mit vereinten Bitten und Schmeicheln drangen wir auf ihn ein, uns die Klaviersachen sehen und hören zu lassen. Da sprangen endlich die Thüren des verschlossenen Musikschranks und wir konnten einen Blick in das Innere werfen. Hier lagerten die Opern, zum Theil in prangenden Einbänden, die Ouverturen, Kantaten, Militärmusik, Lieder, Quartetten, Duetten in Reih und Glied geordnet, mit Aufschriften versehen, meistens Produktionen aus den letzten Jahren, gestochene Partituren und Manuskripte. So gern ich auch Gesang gehört hätte, so war es in Ermangelung eines Sängers unmöglich. Rossini nahm darum ein Notenheft aus dem Fache, winkte dann Caraffa, und nachdem wir Uebrigen mit einem „comminciamo“ unsere Plätze genommen hatten, begannen die Veteranen mit einem allerliebsten Stück zu vier Händen. Es war „une petite Fanfare“, eine Art Trompetenruf, einfach, klar mit schönen Harmonien und originellen, wunderlichen Episoden,

*) Seine Opern la violette, la prison d'Edinbourgh, Masaniello, le Solitaire, la fiancée de Lammermoor blieben lange die Repertoirestücke der Opéra comique.

die oft ganz überraschend wieder auf das Thema zurückführten und zu einem brillanten Schluss leiteten. Hierauf spielte Rossini une Mélodie candide und da wir sehr aufmerksame Hörer waren, so folgte jetzt une Valse lugubre!! „une Prélude fugassé", wie er es nannte und viele andere lustige Geschichten, die dem Humor des fröhlichen Lebemanns entflossen. Als Spielereien, als satyrische Improvisationen konnte man diese Dinge gelten lassen und wenn ich nicht anstehe, ihnen zuweilen einen genialen Esprit anzuerkennen, so halte ich diese bald närrische, bald melancholische Scherzi doch für zu unbedeutend, um ihnen eine künstlerische Stelle einzuräumen. Zur Erheiterung fröhlicher Gesellschaften möchten sie immerhin dienen, die Pariser Salons amüsiren, wenn die misshandelte Aesthetik keine weitere Folgen nach sich zöge. Nicht in Frankreich allein, allenthalben ist es den Erdenkindern leichter, vulgäre Melodien nachzuträllern, als höheren Eingebungen zu folgen, in den Geist der Schöpfungen einzudringen. Rossini war demungeachtet feinfühlend genug, die Stücke nicht zu veröffentlichen, sondern nur die intimsten Kreise anhören zu lassen.

Die Entwürfe müssen ihn indessen mit besonderer Vorliebe beschäftigt haben, denn ich zählte unter den Manuskripten nicht weniger als 48 Albumblätter mit den drolligsten Bezeichnungen, 24 kleine Stücke mit der Aufschrift „Riens" u. s. f., während ich vergeblich nach ernsteren Klavierkompositionen forschte. *) Unwillkürlich kam mir der Gedanke, als der Maestro die Hefte nach einander aufschlug, sich lustig darüber machte und geringschätzend Bagátellen sie mehrmals nannte, (was mich doch wiederum mit ihm aussöhnte), wie würde ein Beethoven, ein Schumann dieses Material benutzt, was würden sie daraus gebildet haben?!

Rossini's Domäne, der stolze Bau, in welchem er die disparat gewordenen Steine kunstvoll mit schöneren Formen geziert, wieder einfügte, war und blieb die Oper, die Bühne allein der Raum, auf der sein Talent zur höchsten Entfaltung gelangte. Die Versuche, auch auf anderen Gebieten der Tonkunst goldene Aehren zu pflücken, so verdienstlich sie auch sein mochten, war seinem Genius nicht verliehen.

Der Abend warf schon längere Schatten, als wir uns zum Aufbruch rüsteten. Der freundliche Wirth hatte mich zwar eingeladen, die Nacht in seiner Villa verweilen zu wollen, was ich aber meines Begleiters Ettling wegen dankend ablehnte, dafür aber meinen Besuch bald zu wiederholen das Versprechen geben musste. Vorher bat ich noch Rossini um ein Gedenkblatt, was er bereitwilligst gewährte und seine sprechend ähnliche Photographie hinzufügte, dass ich einst in der Ferne mich seiner erinnern möge. Dann liess er sich nicht abhalten, uns alle an die Bahn zu begleiten und ein a rivederci nachzurufen.

Damit endete mein erster Besuch im Hause des Maestro zu Passy.

*) Ob bei seinen Lebzeiten von Obigem schon veröffentlicht wurde, ist mir unbekannt. Der ganze zahlreiche Nachlass kam nach seinem am 14. November 1868 erfolgten Ableben im Mai 1878 in London zur Versteigerung.

Die Kindheit unserer Notenschrift.

Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

Inzwischen war die Buchstaben-Notation durchaus nicht in Vergessenheit gerathen, es mehrten sich im Gegentheil noch immer die Versuche, sie neben der unsicheren Neumennotirung zu einem umfassenden und gründlichen System auszuarbeiten. Ungefähr 100 Jahre vor der Guidonischen Zeit lebte Hucbald von St. Amand, ein flandrischer Mönch und tiefgelehrter Mann, der sich in eingehendster Weise mit der Pflege der Musik beschäftigte. Ihm war es schon damals klar gewesen, dass die Tonkunst und besonders die Tonschrift einer gründlichen Reform bedürfe, sollte sie endlich frucht- und segenbringend für das Volkswohl wirken. Er tadelt die Neumenschrift, da sie „auf unsicherem Pfade leite", und macht sich nun mit liebevollem Eifer an eine Verbesserung oder vielmehr an die Erfindung einer neuen Notenschrift. Hucbald war ein grosser Freund antiker Litteratur, seine Ideen wurzeln ganz in griechischen Kunstanschauungen, und alles, was er dachte und schuf, suchte er harmonisch in diesem Geiste zu verschmelzen. Sein Vorbild in der Musik war Boethius, er gedenkt seiner nie ohne lobende Bewunderung. Trotzdem Hucbald's Zeit bereits die antiken Reminiszenzen, die der neuen Kunstentwicklung nur hinderlich gewesen, abgestreift hatte, sucht er noch einmal in pietätvoller Weise nach Anknüpfungsfäden, und in diesem Geiste ist auch die neue Tonschrift abgefasst, die das Resultat seiner langen, mühseligen Forschungen war. Nach dem Vorbild der griechischen Tonschrift wählte Hucbald seine Zeichen auch aus dem griechischen Alphabet, um aber möglichste Einfachheit zu erzielen, nahm er aus dem ganzen Apparat nur ein Zeichen heraus, das ihm durch die mannigfachsten Veränderungen seine ganze Tonschrift bilden half. Es ist dies eines der beiden Hauchzeichen der griechischen Tonschrift, der Spiritus asper ʽ, der ursprünglich diese Form Ⱶ gehabt hatte, und im Griechischen „δασεῖα", d. h. mit dem Hauch versehen, genannt war, woher auch Hucbald's ganze Tonschrift den Namen „Dasian-Notirung" erhielt. Hucbald hatte nach antiker Weise die Tonreihen in Tetrachorde gegliedert und nennt sie: „Graves, Finales, Superiores und Excellentes. Da jedes folgende Tetrachord immer nur eine Wiederholung des tieferen war (gleich unseren Oktaven), so brauchte er vorläufig nur 4 Zeichen. Das Tetrachord der Finales, welches die Töne „D, E, F, G" enthält, construirte

er folgendermassen: Für D wurde dem F ein liegendes S am obern Ende hinzugefügt, also „F“, E erhält ein gestürztes C „F“, F bleibt unverändert, während G ein aufwärts gekehrtes C erhält „F“. Diese 4 Zeichen kehren gestürzt und gewandt in den 4 Tetrachorden wieder, nur das I des dritten Tones, das keiner Veränderung fähig ist, musste jedesmal durch ein anderes Zeichen ersetzt werden. Bei den Graves, dem tieferen Tetrachorde, wurden die Zeichen, die bei den Finales an der rechten Seite stehen, nach links gekehrt, und das I des dritten Tones in ein N verwandelt. Die Zeichen der Superiores wurden gestürzt, und der linken unteren Seite hinzugefügt, während I durch ein gekehrtes N ersetzt wurde, und die Excellentes kehrten diese gestürzten Zeichen wiederum nach rechts, statt I steht ein X.

Die ganze Reihe würde demnach folgendermassen aussehen:



Graves				Finales				Superiores				Exellentes					
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc

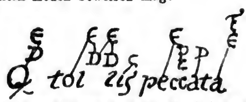
Die beiden oberen Töne reihen sich in kein Tetrachord mehr ein, Hucbald nennt sie die „remanentes“ (übrigbleibenden).

Diese Schrift war wohl einfacher, wie der ganze weitläufige Apparat der griechischen Tonzeichen, sie hatte aber auch mit diesen den Fehler gemeinsam, dass sie wohl einen bestimmten Ton, aber nicht das Steigen und Fallen der Stimme angab. Hucbald war sich dieses Mangels wohl bewusst und er sann auf eine weitere Aushilfe. Er fängt an Linien zu ziehen, wir zählen in seinen Traktaten oft bis zu fünfzehn, setzt an den Rand seine Dasian-Zeichen und fügt noch die Buchstaben T und S hinzu, Abbreviaturen für Tonus und Semitonion, welche andeuten sollten ob die Stimme einen ganzen oder halben Ton zu steigen oder zu fallen habe, und schichtet nun die Textessilben zwischen die Linien, während kleine schräge Striche das Auge zwischen den Silben auf- und niederführen.

Wenn diese Schreibweise über mehr als fünf Linien ausgedehnt wird, besonders bei Hucbald's Versuchen des Organisirens, wo er bis zu 15 Linien zu seiner Notirungsweise braucht, so hat sie etwas ungemein schwerfälliges und ermüdendes. „Sinn und Auge“ sagt Ambross, „so unaufhörlich über die Linienstufen auf und abgeführt, fühlen sehr bald eine Ermüdung, jener ähnlich, die man empfindet, wenn man in einer alten Ritterburg oder einem alten Kloster über fusshohe Treppenstufen steigen muss.“

Hucbald's ganzes mühseliges Sinnen und Denken blieb einzig auf die Mauern seines Klosters beschränkt, wir haben kein einziges Dokument, dass sein System von Andern benutzt worden ist, ihm flocht die Nachwelt keine Ruhmeskränze für so viel treue, redliche Arbeit. Und doch lag in Hucbald's System der Grundgedanke unseres späteren Liniensystems; hätte er statt der Textessilben einfache Zeichen auf und zwischen die gezogenen Linien gestellt, so hätte er sich schon damals den Lorbeer errungen, einer der ersten Erfinder unserer Notenschrift zu sein. So aber gingen seine Zeitgenossen achtlos an seinem Thun vorüber, sie kehrten von seinem mühseligen Liniengebäude viel lieber zu ihrem bunten, viel vertrauteren Neumengewirr zurück.

Wie sich diese letzteren weiter entwickelt, habe ich bereits gezeigt; inzwischen blieb aber die Buchstabenschrift nicht zurück, sie suchte, was ja bei der Unsicherheit der Neumen nur zu erklärlich war, stets nach neuen Ausdrucksformen. Wir haben Dokumente, die noch aus Guidonischer Zeit stammen, nach denen man auch bei den Buchstaben, die über den Text gesetzt waren, das Steigen und Fallen der Stimme anschaulich zu machen suchte, wie folgendes Beispiel aus einem alten Kodex beweisen mag:



Dann kam die Buchstabenschrift mit Vervollkommnung der Instrumente als Begleitschrift in den sogenannten Tabulaturen noch einmal zu hoher Blüthe. Hier haben wir endlich ein reiches, gründliches, aber auch äusserst schwieriges System, Buchstaben, Zahlen und Zeichen sind in kunstsinnigster Weise zur Notirung verwandt. Aber es ist das ein Gebiet, das dem Umfange meiner heutigen Arbeit fern liegt, die Ihnen nur unsere heutige Notenschrift in ihrer Kindheit und in jenen Zeiten zeigen sollte, die meinen früheren Briefen zur Besprechung dienten. Musste ich Sie dabei durch ein trockenes, unwirthliches Gebiet führen, lächelte Ihrer poesieerfüllten Seele keine grüne Oase zum einladenden Ruhepunkt, so gönnen Sie mir wenigstens den Trost, dass Sie fortan mit einem Gefühl der Genugthuung auf die klaren, sauber gestochenen Noten auf Ihrem Pulte blicken werden, in der dankbaren Empfindung, dass Sie sich sofort mit frohem Genuss in die Wunderwelt der Töne versenken können, ohne erst wie jene armen Singknaben ein mühseliges Entzifferungsgeschäft nöthig zu haben.

Daten zur Geschichte des Klaviers.*)

Die erste Lieferung des musikalischen Lexikons von George Grove (London) enthält unter obiger Ueberschrift einen Artikel von Hipkins, einem der hervorragensten Musikhistoriker Englands, welcher hier von seinem umfassenden Wissen eine glänzende Probe gegeben hat. Der Verfasser dieses Artikels, welcher trotz seiner knappen Fassung eine vollständige Uebersicht aller Entwickelungsphasen des Klaviers giebt, geht von der neuerdings durch den Grafen Waldrighi gemachten Entdeckung eines Manuskriptes der Bibliothek zu Modena aus, in welchem zum ersten Male ein Musikinstrument unter dem Namen piano e forte erwähnt ist, widmet dann der Erfindung des Hammerklaviers eine eingehende Betrachtung und folgt endlich Schritt für Schritt den Verbesserungen und Veränderungen, denen das Klavier seine heutige Vollkommenheit verdankte. Wir stellen in folgendem die wichtigsten Daten aus der Hipkins'schen Arbeit zusammen, in der Ueberzeugung, dass sie das Interesse unserer Leser beanspruchen dürfen.

1598. Piano e forte, Name eines Klaviaturinstruments in Modena.
1709. Christofori baut in Florenz Klaviere mit Hammermechanismus.
1716. Marius legte seine Modelle desselben Mechanismus der Akademie in Paris vor.
1721. Schroeter legt in Dresden bei Hofe vier ähnliche Modelle vor.
1726. Gottfried Silbermann aus Freiberg lässt zwei seiner Pianoforte durch Johann Sebastian Bach probiren.
1731. Tod des Christofori.
1738. Schroeter nimmt in einem Brief an Mitzler die Erfindung des Pianoforte für sich in Anspruch.
1747. J. S. Bach spielt vor Friedrich dem Grossen einen Silbermann'schen Flügel.
1753. Tod des Gottfried Silbermann.
1758—60. Friedrich in Gera baut die ersten tafelförmigen Klaviere.
1759. Johann Christian Bach's Ankunft in London.
1764. Schroeter beansprucht abermals, diesmal durch Marpurg unterstützt, die Ehre der Erfindung des neuen Mechanismus für sich.
1766. Jahreszahl des ältesten bekannten Klaviers in Tafelform. Name des Erbauers: Zumpe.
1767. Ein neues Instrument, Pianoforte genannt, erscheint zum ersten Male in Covent-Garden.
1768. J. C. Bach lässt sich in London öffentlich auf dem Pianoforte hören.
1770. Muzio Clementi tritt mit den ersten Kompositionen für dies Instrument in die Oeffentlichkeit.
1772. Der Pianist J. S. Schroeter (nicht zu verwechseln mit dem früher genannten Organisten) lässt sich in London hören.
— Um dieselbe Zeit erfindet Backers einen vereinfachten Mechanismus, welcher bald in ganz England zur Anwendung gelangt.
1773. Der Musikschriftsteller Burney empfiehlt die Backer'schen Klaviere.
1777. Mozart spielt in Augsburg auf Klavieren von Joh. Andr. Stein.
— Stodard führt die Benennung „Pianoforte grand Format" ein.
— Sebastian Erard baut in Frankreich das erste tafelförmige Klavier.
1780. John Broadwood in London verbessert dasselbe.
1782. Mozart und Clementi spielen vor Joseph II. in Wien.
1783. John Broadwood erhält ein Patent für seine Erfindung des Forte- und Piano-Pedals.
1786. Geib erhält ein Patent für einen Mechanismus am tafelförmigen Klavier mit Haken-Auslösung.
1787. John Landreth erhält ein Patent für ein grosses aufrechtstehendes Klavier.
— Walton erhält ein Patent für ein Dämpfungspedal mit Hämmerverschiebung.
1788. Broadwood baut ein neues Pianoforte mit getheiltem Steg.
1789. Stein in Augsburg erfindet ein Dämpfungspedal mit Verschiebung der Mechanik.
1793. Broadwood erweitert den Umfang des Klaviers auf fünf und eine halbe Octave.
1794. William Southwell erfindet den irischen Dämpfer.
— Andreas Streicher in Wien vervollkommnet die Mechanik des Flügels.
1796. Broadwood baut das erste Klavier mit sechs Oktaven.
— Seb. Erard baut den ersten Flügel mit sechs Oktaven.
1800. Clementi und Collard eröffnen gemeinsam eine Klavierfabrik.
— Isaac Hawkins erhält ein Patent für ein aufrechtstehendes Piano.
1802. Thomas Loud erhält ein Patent für ein aufrechtstehendes schiefwinkliges Piano.
1807. William Southwell erhält ein Patent für ein Klavier kleinen Formats.
1808. James Broadwood verwendet zuerst feste Saitenhalter an Stelle der Stifte des Steges.
— Seb. Erard erhält ein Patent auf den Metall-Sattel und das „Pédale céleste".
1811. Robert Wornum baut zuerst ein aufrechtstehendes Piano von kleinster Dimension. (Pianino).
1820. William Allen erfindet und konstruirt bei Nodard einen Rahmen mit Metallröhren.
1821. Seb. Erard erhält ein Patent für seinen Mechanismus mit doppelter Auslösung.
— S. Harve erfindet die Anhängeplatte für die Saiten.
1822. James Broadwood führt den Steg ein, der den Wirbelstock mit den Platten verbindet.
1824. Liszt spielt in Paris auf einem Erard'schen Flügel von sieben Oktaven (von C—C).
1825. P. Erard nimmt ein Patent für Schrauben mit Schraubenmuttern für die Stege.
— Alpheus Babcock nimmt in Amerika ein Patent für gusseiserne Rahmen.
1826. R. Wornum nimmt ein Patent auf die Kurbelmechanik.
1827. James Broadwood wird eine neue Anlage der Metallstege und Anhängeplatten patentirt.
— James Stewart wird eine neue Saitenbefestigung ohne Schleifen patentirt.
1831. W. Allen in London Patent für gusseiserne Rahmen.
1833. Konrad Meyer werden in Amerika gusseiserne Rahmen an tafelförmigen Klavieren patentirt.
1835. Boehm verfertigt in London kreuzsaitige Klaviere.
1838. P. Erard führt den harmonischen Steg ein.
1840. Jonas Chickering wird in Amerika ein gusseiserner Rahmen mit Oeffnung für die Dämpfung an tafelförmigen Klavieren patentirt.
1843. A. Bord erfindet den „Capo tasto".
1847. H. H. Broadwood erfindet einen Flügel in Eisenkonstruktion.

*) Aus dem Echo musical übertragen von Dr. W. Langhans.

1851. J. Chickering stellt in London Klaviere aus mit gusseisernen Rahmen aus einem Stück.
— Ebenda stellt Lichtenthal aus Brüssel kreuzsaitige Flügel grösster Konstruktion aus.
1853. Chickering & Söhne kombiniren den gusseisernen Rahmen mit kreuzsaitiger Bauart.
1854. H. Wölfel erfindet in Paris einen Wirbelstock aus Metall mit mechanischen Wirbeln.
1859. Steinway & Söhne nehmen in Amerika ein Patent auf einen gusseisernen Rahmen mit Doppelkreuzung der Saiten.
1862. Montal aus Paris stellt in London Flügel mit einem dritten Pedal zur Verlängerung des Tones aus.
— H. H. Broadwood nimmt ein Patent für einen Metall-Wirbelstock ohne mechanische Wirbel.

Man kann die vorstehende Uebersicht, soweit es die Neuzeit betrifft, von einer gewissen Einseitigkeit nicht freisprechen, wenn man erwägt, wie Grosses auch unser, dort unerwähnt gebliebenes Vaterland gerade auf dem Gebiet des Klavierbaues geleistet hat, was unsere heimischen Vertreter dieses Faches, die Bechstein, Duysen, Blüthner, Kaps an der Vervollkommnung des Klaviers mitgearbeitet haben. Hat sich doch die erstgenannte Firma — Bechstein — sogar in England konkurrenzfähig erwiesen. Ihre Instrumente sind dort derart beliebt, dass die Königin selbst eines derselben (als Geschenk für den Herzog von Edinburgh) angekauft hat — eine Auszeichnung, welche bis jetzt noch keinem ausländischen Fabrikanten von Seiten des englischen Staatsoberhauptes widerfahren ist.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Gesanglehrer beim Domchor und Leiter der Berliner Sinfoniekapelle, Herrn Gustav Janke, ist der Titel eines königlichen Musikdirektors verliehen worden.

— Herr C. Saint-Saëns erhielt den belgischen Leopold-Orden, der norwegische Komponist Herr Ole Olsen vom König von Spanien den Isabella-Orden, und Frau Annette Essipoff vom Könige von Rumänien die grosse goldene Verdienstmedaille erster Klasse.

— Die 60 Jahre alte Oper: „Alfonso und Estrella" von Franz Schubert gelangte im Königl. Opernhause hierorts zum ersten Male zur Aufführung, leider mit demselben geringen Erfolge wie vor kurzem in Wien. Dem unvergleichlichen Liederkomponisten ist die Gabe dramatischer Gestaltung, des grossen, leidenschaftlichen Schwunges versagt. Die Oper trägt mehr den Charakter eines Singspiels, enthält einige ansprechende lyrische Momente, steht aber auch in Bezug auf diese nicht auf der Höhe jener Innigkeit und Lieblichkeit, durch die Schubert's Lieder Gemeingut der Deutschen Nation geworden sind. E. B.

— Am 22. Mai wurde das Denkmal des berühmten Augenarztes Albrecht v. Gräfe enthüllt. Dies giebt mir zu der Bemerkung Veranlassung, dass Gräfe auch grosses Interesse für die Musik zeigte und sich besonders für Hugo Ulrich, den Komponisten der H-moll-Sinfonie und der preisgekrönten Sinfonie triomphale, interessirte. Für ihn veranlasste er den bekannten Schriftsteller Max Ring, einen Operntext „Bertran de Born" zu schreiben. Ob H. Ulrich die Komposition zu Ende gebracht, ist zweifelhaft, zwar sprach er zuweilen von seiner Oper, erzählte mir auch im Jahre 1865 oder 1866, er habe die Instrumentation beendet, ich habe aber Gründe, auch dies zu bezweifeln, da ihm in jenen Jahren schon alle Schaffensfreudigkeit abhanden gekommen zu sein schien. Ungern traf Ulrich später mit Gräfe zusammen, da er den Fragen nach der Oper, die ihm lästig wurden, gern aus dem Wege ging. E. B.

— Herr Professor Dr. Ed. Franck überrascht die musikalische Welt mit einem reichen Segen musikalischer Produktionen, die soeben im Verlage von Trautwein's Musikhandlung hier erschienen sind. Es sind 6 Sonaten, op. 40, ein Sextett, op. 41 und 40 Klavierstücke, op. 43. Lange hat der Komponist nichts an die Oeffentlichkeit gelangen lassen, dass aber seine Muse nicht gefeiert, beweisen die neuen Werke, die vieles Werthvolle enthalten und allen Verehrern seiner früheren Werke den Beweis liefern werden, dass sein Genius an Frische und Ursprünglichkeit nichts eingebüsst. Sie werden demnächst in diesem Blatte eingehende Würdigung finden.

— Der Meyerbeer-Preis für Komponisten, der nächstes Jahr fällig wird, beträgt doppelt so viel als in früheren Jahren, nämlich 4500 ℳ, da im Jahre 1879 keiner der Bewerber den Preis davongetragen. Die Konkurrenzarbeiten müssen bis zum 1. Februar 1883 eingereicht werden. Näheres erfahren die Konkurrenzlustigen und -fähigen durch die Königl. Akademie der Künste.

— Durch die Theater-Agentur von Eugen Herrmann und Comp. ist ein Vertrag zwischen dem Direktor Angelo Neumann aus Leipzig und dem Direktor Paul Kistel vom hiesigen National-Theater geschlossen worden, laut dessen Angelo Neumann letztgenanntes Institut für die Saison vom 1. Oktober 1882 bis zum 1. Mai 1883 pachtweise übernimmt, um während des Winters dort ausschliesslich Wagner-Opern zur Aufführung zu bringen. Ausser einer wiederholten Darstellung der Cyklen des Nibelungen-Ringes, sollen „Tristan und Isolde", „Lohengrin" und möglicherweise auch „Parsifal" an die Reihe kommen — natürlich in angemessenen Zwischenräumen, aber doch so, dass Berlin während des Winters 82—83 wenigstens vier oder fünf Monate hindurch nicht ohne Wagner-Oper ist. Der Unternehmer zahlt dem Direktor nicht nur eine sehr bedeutende Pachtsumme, sondern auch für jede Aufführung eine bestimmte Entschädigung.

— „Parsifal, Einführung in die Dichtungen Wolfram von Eschenbachs und Richard Wagners" ist der

Titel eines kleinen, handlichen Werkes, das soeben im Verlag von Edwin Schlömp in Leipzig erschienen ist und allen denen, welche die Parsifal-Aufführungen in Bayreuth besuchen wollen, sehr willkommen sein dürfte. Ein ganz besonderes Interesse erhält das Werk noch durch den Anhang, welcher auf 8 Seiten sämmtliche systematisch gearbeitete Motive des Parsifal bringt. Die Darlegungen des Autors, des Herrn O. Eichberg, zeichnen sich durch Klarheit und Einfachheit der Darstellung aus; trotz der Wärme, mit welcher der Autor seinen Gegenstand behandelt, verfällt er nie in jenen Ton der Ueberschwenglichkeit, der manche Erzeugnisse der Wagner-Literatur, nicht grade zum Vortheil der Klarheit und Verständlichkeit, kennzeichnet. E. B.

— Wohl auf keiner höheren Schule wird der Musik soviel Aufmerksamkeit geschenkt als auf dem Königl. Pädagogium in Züllichau. Die Anstalt hatte das Glück stets vorzügliche Musikdirigenten mit vielseitiger musikalischer Begabung und musikverständige Direktoren zu besitzen, welche die Bestrebungen der ersteren erfolgreich unterstützten. Der erst kürzlich nach Züllichau berufene Musikdirektor Herr W. Irgang ist ein würdiger Nachfolger des verdienstvollen, jetzt in den Ruhestand getretenen Herrn Gaebler. Zur Würdigung der musikalischen Bestrebungen auf dem Pädagogium, mögen folgende Angaben dienen: Die musik. Saison wurde am 12. November 1881 mit Sophocl. „Ajax“ im Urtext, mit der Musik von Bellermann, eröffnet. Sämmtliche Chöre wurden auswendig gesungen. Dieser Aufführung folgten noch 11 Konzerte. Schluss derselben, am 13. Mai 1882. In den Konzerten kamen zum Vortrag für Orchester 7 Nummern, gemischten Chor 17, Männerchor 7, für zwei- und dreistimmigen Chor 6, Streichorchester 3, Klavier, Violine und Violoncell 6, Klavier und Violine 8, Klavier und Harmonium 2, Klavier zwei-, vier- und achthändig 21, Sologesang 17 Nummern. Im ganzen waren 41 Komponisten aus alter und neuer Zeit vertreten.

Braunschweig. Hofkapellmeister Bott wirkte am Freitag in einem Symphonie-Konzert im Hofjägersaal in Magdeburg mit. Das Konzert wurde durch Bott's D moll-Sinfonie, ein ungemein interessantes Werk, eingeleitet. Die Sinfonie bietet viel Eigenartiges in der Melodik und Instrumentation. Am wirkungsvollsten ist der letzte Satz auf dem in der Durchführung befindlichen originellen Fugen-Thema. Zeichnet sich das Adagio, 1. Satz, durch wunderbare Melodien aus, so wirkt der dritte durch seinen eigenthümlichen Charakter und seine Form. Das ganze Werk wurde von der Kapelle unter Leitung des königl. Musikdirektors Herrn Hellmann, fein nüancirt und den Intentionen des Komponisten gemäss ausgeführt.

Hamburg. Das letzte Konzert des Tonkünstler-Vereins brachte einige erwähnenswerthe Werke eines jungen, sehr talentvollen Komponisten, des Herrn Max Meyer-Olbersleben, der gegenwärtig als Lehrer an der Königl. Musikschule zu Würzburg thätig ist. Herr Emil Krause schreibt über die im genannten Konzerte aufgeführten Werke im Hamburger Fremdenblatte: Herr Meyer-Olbersleben schreibt fliessend und harmonisch wie melodisch interessant, seine Klavierstücke sind denen von Adolf Jensen an die Seite zu stellen, doch ist ihre äussere Ausführung nicht die Jensen's Werken gleichkommend schwierige. In den Werken der Kammermusik, die breit angelegt sind und geschickte Durchführung der gewählten Motive aufweisen, steht allerdings das virtuose Element recht oft obenan, dennoch aber überwuchert dasselbe nicht den Gedankeninhalt. Jedenfalls haben die Kompositionen des noch jungen Autors eine Zukunft. Wer sich aufmerksam mit denselben beschäftigt, wird vieles Schöne und nicht minder manches Neue darin finden. Zur Aufführung gelangten: „Lose Blätter“, 3 Stücke für Violoncell und Klavier, 4 Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung, Klavier-Trio E-dur und Sonate C-dur für Viola alta und Klavier, die sämmtlich im Verlag von Fritz Schuberth erschienen sind.

Paris. Ueber die Gehälter der Sänger und Sängerinnen an der grossen Oper erfährt man Folgendes: Fräulein Krans jährlich 120 000 Fr., Fräulein Salta 100 000 Fr., Fräulein Richard für elf Monate 33 000 Fr., Herr Lassalle für acht und einen halben Monat 102 000 Fr., Herr Maurel für fünf Monate 50 000 Fr., Herr Villaret für ein Jahr 60 000 Fr., Herr Sellier für ein Jahr 55 000 Fr. Da die Ausgaben für die Sänger und Sängerinnen zweiter und dritter Ordnung, für das Sängerchor, für das Ballet, für das Orchester und das gesammte Beamtenpersonal sich auf ca. 600 000 Fr. jährlich belaufen, so beträgt die Totalsumme bloss der Gehälter gegen 1 200 000 Fr. Jede Opernvorstellung kostet ausserdem zwischen 16- und 17 000 Fr.

— Ausser Charles Dancla wurden in Folge des vierten Preisausschreibens der société des compositeurs noch drei andere Herren mit Preisen bedacht: Adam Lousset erhielt 500 Fr. für eine Klavierfantasie, M. de Meaupou 300 Fr. für eine Kantate mit Orchester und Toussaint Genin 200 Fr. für ein Pas redoublé (Geschwindmarsch) für Harmonie-Musik.

Stettin. Das unter Leitung des Herrn Direktor Kunze stehende Konservatorium der Musik entwickelt sich, Dank der Sorgfalt, der künstlerischen und organisatorischen Begabung seines Direktors zu immer grösserer Blüthe. Eine am 30. April von den Lehrern veranstaltete Matinée enthielt ein sehr gewähltes Programm und zeigten sich die Lehrer und Lehrerinnen der Anstalt in der Ausführung desselben als ganz vortreffliche Künstler.

Bücher und Musikalien.

R. Palme: In Freud und Leid. Sammlung leicht ausführbarer Lieder für deutsche Männerchöre. Leipzig. Max Hesse.

Das Buch enthält auf 480 Seiten 200 der werthvollsten Chorlieder aus älterer und neuerer Zeit, darunter viele vorzügliche Originalkompositionen. Der Druck ist sehr klar, das Papier stark und weiss, so dass man nicht begreift, wie es möglich ist ein solches Werk für 1,20 Mk., sage Eine Mark Zwanzig Pfennig zu liefern.

Die Verlagshandlung von Henry Litolff in Braunschweig versendet soeben einen ausführlichen Katalog ihrer werthvollen Verlagswerke und zwar enthält derselbe die Klavier-, Orgel-, Harmonium- und Violin-Werke in stufenweis geordneter Folge. Gesangwerke für Solo, Chor, die Sonaten von Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Hummel, Kuhlau, Dussek, Schubert, die Violin-Sonate von Haydn und Mozart mit den Anfangs-Takten und am Schluss noch eine kurzgefasste Harmonielehre. E. B.

Unter dem Titel **„des Pianisten tägliche Studien.** Die hauptsächlichsten Grundzüge des höheren Pianofortespiels nach neuerer Methode und pädagogischen Erfahrungen bearbeitet und systematisch geordnet. Leipzig, Eulenburg."
hat der durch die Konstruktion eines zweckmässigen Hand- und Fingerhalters rühmlichst bekannte Klavierpädagoge **L. Spengler,** Direktor der Musikschule in Kassel, ein Studienwerk für Klavier veröffentlicht, welches durch den reichen Inhalt an schulgerechtem Material, durch die logische Anordnung desselben vom Leichtesten bis zum Schwersten und durch eine möglichst vollständige Vorführung aller technischen Grundfiguren, die sich aus der Tonleiter und dem Akkordsystem entwickeln lassen, in hervorragendem Masse die Aufmerksamkeit der Lehrenden und Lernenden verdient. Der erklärende Text ist verständigerweise so knapp gehalten, dass er jeden überflüssigen Wortschwall vermeidet, dennoch aber vollkommen deutlich die für die Uebungsbeispiele nothwendigen Anweisungen wiedergiebt. Druck und Ausstattung sind vorzüglich und tragen dazu bei, das tüchtige Werk auch äusserlich zu empfehlen.

Material zur Erlangung einer guten Tonbildung, 14 praktische Uebungen in systematischer Ordnung zusammengestellt von **Hermann Stoeckert**. Op. 6. Magdeburg. Heinrichshofen'sche Verlagshandlung.

Die Neuzeit hat — mit Ausnahme der Studienwerke von Ferdinand Sieber — auf dem Gebiete der Gesangsbildung wenig Bemerkenswerthes hervorgebracht, besonders was die praktische Seite der Kunst betrifft. Das vorliegende Werk berücksichtigt einmal wieder diese wohl wichtigste Seite der Ausbildung und giebt in 14 Uebungen mit den dazu gehörigen als Einleitung zusammengestellten und vorausgeschickten Erklärungen und Bemerkungen eine Reihe der wichtigsten und schätzbarsten Hülfsmittel beim Studium des Gesanges, namentlich wird der korrekten und deutlichen Aussprache, ohne welche ein schöner Gesang überhaupt unmöglich ist, besondere Sorgfalt gewidmet. Da das Werk, wie der Verfasser mit Recht ausdrücklich bemerkt, weder eine wirkliche Gesangschule noch ein Solfeggienwerk ist, mithin auch mit den vorhandenen derartigen namhaften Erzeugnissen durchaus nicht konkurrirt, wohl aber manche Lücke darin ausfüllt, so dürfte es wohl um seines praktischen Werthes willen die allgemeinste Beachtung und Verbreitung verdienen. Alsleben.

Louis Köhler: Schule des Vierhändig-Spielens für den Klavier-Unterricht. (Op. 280; Leipzig bei Bartholf Senff, 91 Seiten.)

Bei dem immer wachsenden Aufschwung, den die Pflege des 4händigen Klavierspiels erfreulicher Weise in unserm Musikleben erfährt, ist das Erscheinen einer speziell diesem Zweige der ausübenden Tonkunst gewidmeten Schule mit wahrhafter Freude zu begrüssen. Gerade dass sich ein so bewährter Klavier-Pädagoge, wie Herr L. Köhler, mit liebevollem Eifer diesem Gegenstande ergeben hat, spricht aufs neue ebenso lebendig für die Wichtigkeit des Objekts als auch für die glückliche Lösung der wahrlich nicht leichten Aufgabe. Ist für das Klavierspiel schon im allgemeinen die rhythmische Sattel- und Bügelfestigkeit einer der wesentlichsten Faktoren eines echt musikalischen Vortrages: so gewinnt dieser Faktor im Ensemble-Spiel eine noch weit höhere Bedeutung; der Rhythmus kann so recht eigentlich als die Seele des Ensemble-Spiels angesehen werden. Diese Erkenntniss besitzt der Autor dieser Ensemble-Klavierschule im vollsten Masse; darum hat er denn auch mit Recht sein Hauptaugenmerk hierin auf das sorgfältigste Studium des Rhythmus in all seiner schier endlosen Reichhaltigkeit gelegt. Es versteht sich von selbst, dass beide Theile, Primo wie Secondo, gleichwerthig behandelt sind. Herr Köhler hat hierbei nicht allein alle möglichen Rhythmen behandelt, wie sie den klassischen Tonformen eigen, sondern auch alle üblichen Marsch- und Tanz-Rhythmen bis in die nationalen Spezial-Rhythmen hinein. Eine gleiche Sorgfalt ist der Ausbildung der gesammten Dynamik gewidmet, die ja nächst dem Rhythmus für ein gedeihliches Ensemblespiel von grössester Wichtigkeit ist. Die didaktischen Bemerkungen, die jeder Nummer beigegeben sind, können im Ganzen gut geheissen werden; Manches darunter verstösst gegen die musikpädagogische Logik. Z. B. heisst es (p. 91) bei No. 25 in $^3/_4$ Takt, „der Rhythmus darf nicht unruhig klingen, sondern muss fest behandelt werden". Das ist geeignet, den Schüler auf den Gedanken zu bringen, als dürfte der Rhythmus in anderen Stücken unruhig und unfest sein. Dann wäre es noch schön gewesen, wenn der geehrte Autor nach jedem grösseren Abschnitte irgend eine Komposition eines unserer grossen Tonmeister angebracht hätte, gewissermassen als sollte darin die Quintessenz des bisher verarbeiteten Lehrstoffes in klassischer Form aufgenommen werden, während so Alles der Köhler'schen Tonmuse allein entlockt wird. Jedenfalls hat derselbe hiermit eine sehr verdienstvolle Arbeit geschaffen, welcher die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Leider ist

aber der Preis dieser Schule — 12 Mark!! — ein so hoher, dass er viele zurückschrecken dürfte, sich dieses so sehr nützliche Werk anzuschaffen.

Alfred Kalischer.

Emil Naumann's höchst verdienstvolles Werk „Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart" erschien soeben im Verlag von Rob. Oppenheim hier als Volksausgabe zum Preise von 3 Mark. Es ist dies die fünfte Auflage, welche das Werk erlebt, und spricht dieser Umstand wohl am deutlichsten für die Werthschätzung und grosse Verbreitung, welche das Werk gefunden. Möge dasselbe durch die neue, billige Ausgabe in immer weitere Kreise dringen, immer neue Freunde und Verehrer finden.

•

Das vor kurzem erschienene Handlexikon der Tonkunst von Dr. **Aug. Reissmann** hatte sich so grossen Anklanges beim Publikum zu erfreuen, dass die Verlagshandlung von R. Oppenheim sich veranlasst gesehen hat, eine neue Ausgabe zu veranstalten, deren erstes Heft mir vorliegt. Das Werk wird 18 Hefte, jedes im Preise von 50 Pf., umfassen. Die hohen Vorzüge desselben, vornehmlich die Art, ein so reiches Material so kurz und doch so interessant darzustellen, sind allseitig hervorgehoben worden und die kleinen Mängel, welche denselben noch anhaften — ich meine besonders die Auslassung einiger hervorragender Komponisten und die nicht immer vollständige Angabe ihrer Hauptwerke — werden hoffentlich durch die 2. Auflage beseitigt werden.

Aug. Reissmann's grosses musikalisches Konversationslexikon erlebt eine zweite Auflage, die in 140 50-Pfennig-Lieferungen gleichfalls bei Oppenheim hier erscheint. Das bisher reichhaltigste Werk auf diesem Gebiete, unübertroffen in Bezug auf die wissenschaftliche Art der Behandlung, wie auf die Genauigkeit der Angaben, ist ein Denkmal echt deutschen Fleisses und deutscher Gründlichkeit und sei allen Musikern und Musikfreunden zur Anschaffung dringend empfohlen. E. B.

Jacob Stolz: Schematischer Lehrplan eines rationellen Klavier-Unterrichts.

Der Lehrplan ist in höchst anschaulicher Weise zusammengestellt, und giebt ein klares Bild über die Prinzipien, nach denen der Verfasser die musikalische Ausbildung seiner Schüler leitet. Es lässt sich aus dem besonders reich gegebenen, technischen Material leicht der Schluss ziehen, dass bei strenger Innehaltung des Lehrgangs hohe Ziele erreicht werden. Vielleicht könnte in theoretischer Hinsicht noch etwas mehr geboten werden, für die Ausbildungsschule ist gar kein Material mehr angegeben; doch selbst bei Ausschluss der kontrapunktischen Studien ist ein fortgesetztes Studium der, in früheren Jahren mehr mechanisch aufgenommenen, Theorie nur zu empfehlen. Auch wäre es zu wünschen gewesen, wenn der Verfasser die zu spielende Literatur etwas näher präzisirt hätte. A. M.

Neue Musikalien aus dem Verlage von Eduard Wedl, Wiener-Neustadt.

Besprochen von A. Naubert.

Die vorliegenden Hefte aus der jungen, äusserst regsamen Verlagshandlung enthalten Kompositionen für Klavier zu 2 und 4 Händen (theils Originalkompositionen, theils Arrangements von Orchester- oder Kammermusikwerken) und ein Heft Lieder. Diese letzteren sollen, ihrer Einzahl halber, hier den Anfang machen. Es sind: Sechs Gedichte von Klaus Groth für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Adolf Müller jun., Op. 16, Pr. Mk. 2.70. Diese Lieder zeugen von vortrefflicher Begabung ihres Urhebers. Sie enthalten sehr viel durchaus Eigenartiges und mancher dürfte nicht anstehen, vieles darin auf Rechnung des düftelnden und grübelnden Verstandes zu setzen. Die theilweis verblüffenden Harmonieverbindungen reizen allerdings zu dieser Annahme, doch sind viele davon so unmittelbarer Ausdruck des Textinhaltes, dass wir nicht durchweg uns dem genannten Vorwurfe anschliessen können. Freilich berührt es fremdartig, wenn wir z. B. in Nr. 1 „In der Freude" den Abschluss der Phrase (das Ganze steht in Des-dur) in D-moll finden und unmittelbar darauf den Beginn der Einleitung zur neuen Verszeile im Dominant-Akkorde mit der Tonika als Orgelpunkt sehen. Dergleichen Sachen treffen wir im Hefte mehrfach, z. B. in Nr. 4 „Die Taube", den Schluss der einen Strophe in B-dur, den Beginn der neuen in A-dur. Uebrigens sind gerade dies Nr. 4, Nr. 1 und Nr. 5 (Kein Graben so breit) und Nr. 6 (Stelldichein) die Zierden des Heftes 6. Die Kompositionen erfordern einen durchaus feinen Vortrag, wenn sie zur guten Geltung kommen sollen, es müssen der Sängerin alle Klangfarben zu Gebote stehen, sie muss über jedes Ausdrucksvermögen frei schalten und walten können.

Für Klavier zu 2 Händen liegt uns vor: Julius Zellner, op. 27. Notturno, Capriccio und Intermezzo. Pr. 3,50 *M*. Von diesen 3 Stücken sagt mir am meisten das zweite, Capriccio in H-moll, mit einem schönen Mittelsatze in H-dur, seiner Frische halber, zu, ferner der Mittelsatz des Intermezzo, an einen ländlichen Tanz erinnernd. Das Notturno ist einfach und melodisch. Die sämmtlichen Stücke sind gut gearbeitet und klaviermässig geschrieben, zu ihrer Ausführung gehört nicht virtuose Technik, wir machen Spieler der oberen Mittelstufe auf die Sachen aufmerksam, sie enthalten ungekünstelte, gesunde Musik. Der Hochzeitsmarsch desselben Komponisten, op. 31, (in den verschiedensten Bearbeitungen erschienen, z. B. für grosses und kleines Orchester, für Militairmusik, für Pianoforte zu 2 und 4 Händen sowie für 2 Pianoforte zu 4 Händen) ist eine besonders im ersten Theile frisch und markig wirkende Komposition. Das Trio ist in der ersten Hälfte etwas weich, erhebt sich aber in der zweiten zu grösserer Kraft. Zum Schlusse erfährt die Komposition eine grosse Steigerung, die im Orchester sich jedenfalls sehr effektvoll machen wird. Eigenthümlich ist die Phrasirung des ersten Theils: 4 und 3 Takte, mir hat dieselbe einen unruhigen Eindruck gemacht.

(Fortsetzung folgt.)

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

V. J. Hlaváč: Suite: Prélude, Scherzino, Nocturne, Valse, Eglogue, Finale. Als zweites Klavier zu Chopin's F-moll Etüde, op. 25, No. 2, Berlin Simon.

Zu jedem Satz der hübsch erfundenen Suite wird Chopin's F-moll-Etüde gespielt, dieselbe also sechs Mal wiederholt. Der Eindruck des Ganzen ist überraschend. In No. 4 der Suite bildet ein Theil des As-dur-Walzers von Chopin, op. 64, No. 2 eine wirkungsvolle Gegenstimme. Die Schwierigkeit der Suite ist nicht grösser als die des genannten As dur-Walzers von Chopin.

J. P. Kirnberger: Allegro. Offenbach, André.
= Beethoven's Sonate, op. 49, No. 1, g-moll.

Winke und Rathschläge.

Liszt über Chopin's „Tempo rubato".

In seinem Spiel gab der grosse Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder athemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu errathen, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiss. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot liess er die Melodie auf- und abwogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er „Tempo rubato" benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmass, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend, wie die Aehre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt.

Da indess diese Bezeichnung dem, der sie kannte, Nichts lehrte und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, Nichts sagte, unterliess Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, dass wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu errathen. Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigenthümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimniss man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte.

* * *

Technisch schwierige Stellen klassischer Kompositionen dürfen nicht dazu benutzt werden, eine gewisse Schwierigkeit an ihnen erst zu erlernen, wenn nicht die ganze Frische und Unmittelbarkeit der Komposition dabei verloren gehen soll. Es müssen vielmehr entsprechende Vorübungen erfunden werden, nach deren gründlicher Ueberwindung die Einstudirung solcher Stellen nur verhältnissmässig kurze Zeit in Anspruch nehmen darf. Dieses eigene Erfinden analoger Schwierigkeiten wie das Uebertragen einer bestimmten technischen Formation auf andere Verhältnisse (Tonarten, Lagen, Anschlagsarten) ist überhaupt als eine der fruchtbringendsten Thätigkeiten des angehenden Virtuosen zu betrachten.

O. Klauwell.

Antworten.

Herrn **W.** in **Posen.** Die Werke aus dem Verlage von R. kenne ich nicht, empfehle Ihnen aber die im Verlage von Gorski hier, Leipzigerstr. 132 erschienenen Taschenmusikalbums. Bd. 1 der Serie E. enthält 130 der beliebtesten Volkslieder, deren Melodieen mit der Begleitung zusammengezogen sind.

Eine Liedersammlung für Tenor (?) von e-ē bietet Ihnen das Liederalbum desselben Verlages und zwar die Ausgabe C für tiefere Barytonstimme. Die Auswahl der Lieder ist eine sehr glückliche. Jedes Heft der Sammlung kostet 2 Mark. In Bezug auf Ihre dritte Anfrage antwortet Ihnen der Autor der Harmonielehre Herr Otto Tiersch:

Die durch die Schwierigkeiten gemeinsamer Arbeit zweier stark belasteter Autoren so lange verzögerte Herausgabe der „Allgemeinen Musiklehre" von L. Erk und O. Tiersch sollte im vorigen Jahre erfolgen; das fertige Manuskript war nur noch einer Revision zu unterziehen, als Herr Prof. Erk derart erkrankte, dass an ein Erscheinen des Buches auch in diesem Jahre kaum zu denken ist. Einen Ersatz als Vorstufe für das „Elementarbuch" könnte vorläufig die soeben bei Rob. Oppenheim erschienene „Notenfibel" von O. Tiersch bieten; auch der „Klaviersatz" desselben Verfassers (Leipzig, Breitkopf, 1881) giebt weitere Ausführungen und Klarstellungen des in dem „Elementarbuche" dargelegten Harmoniesystems.

Herrn **F. H.** in **Wetzlar.** Köstlin's Aesthetik und Dr. Aug. Reissmann's Aesthetik der Tonkunst.

Herrn **B. S.** in **Regen** frägt an, ob nach den östr.-ung. Gesetzen Jemandem das Recht zusteht, eine Komposition (resp. Melodie), die zwar auf Veranlassung des Komponisten einmal öffentlich aufgeführt, sich aber noch als Manuskript im Besitze des Verfassers befindet, ohne Einwilligung des Urhebers zu einem andern Musikstück zu bearbeiten und öffentlich aufzuführen?? Wenn dies ein strafbares Vergehen bildet, wann die Verjährung eintritt?

Ich bin mit dem östr.-ung. Gesetz nicht genügend vertraut, um auf die Frage antworten zu können.

Vielleicht ist unter den östr.-ung. Abonnenten des Klavier-Lehrers ein rechtskundiger Mann, welcher darüber Auskunft zu geben vermag.

Herrn Prof. L. K. in **Königsberg i. P.**, Herrn C. in **Dresden**. Ihre Beiträge waren sehr willkommen und finden baldigst Aufnahme. Schönsten Dank.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Maisitzung (9. Mai) sprach Herr Dr. Hans Bischof über Ornamentik der Musik. Der Vortragende ging von der Idee aus, dass sich die Ansichten über dieses Objekt in älterer wie in neuerer Zeit in einem so schwankenden Zustande befinden, dass von festen Gesetzen resp. Regeln hinsichtlich der verschiedenen musikalischen Verzierungen gar keine Rede sein kann. Herr Dr. Bischoff machte dies in eingehendster Weise dadurch klar, dass er seinen Gegenstand mehr historisch betrachtete und sich vornehmlich mit dem Ornamentierstil der grossen Organisten-Epoche befasste, die ihren Höhepunkt in Seb. Bach fand. Indem der Vortragende noch besonders warnte, Philipp Em. Bach in dieser ganzen Materie als Autorität gelten zu lassen, empfahl er Türk, den Generalbassisten, als die beste ältere Quelle für die Erforschung und Klarlegung dieses schwierigen Gebietes. Darauf ging Dr. Bischoff die einzelnen Manieren durch, erklärte ausführlich, wie dieselben im allgemeinen in jener alten Zeit behandelt wurden, verwies bei jeder einzelnen Verzierung, dass schon damals keinerlei Einigkeit in der Auffassung herrschte. Das Gesagte illustrirte Dr. Bischoff bei passenden Gelegenheiten am Klavier. — Der stellvertretende Vorsitzende, Herr Professor Breslaur dankte für den ebenso interessanten als lehrreichen Vortrag, der sehr beifällig aufgenommen worden war. — Wenn auch keine eigentliche Debatte stattfand, so schlossen sich daran doch noch mancherlei weitere Erörterungen, an denen sich ausser dem Vortragenden die Herren Prof. Loeschhorn, Lessmann, Prof. Breslaur und Werkenthin betheiligten. Darauf setzte Herr Dr. Alfred Kalischer das Referat über die weiteren Kommissionsarbeiten in Sachen der musiktheoretischen Definitionen fort. Die Kommission hat alles, was zum Wesen des Taktes und der Taktarten gehört, zu Ende gebracht und dann die Definitionen für Ton, Tonsystem, Note, Liniensystem und Hilfslinie festgesetzt. Der Referent empfiehlt die Annahme der Kommissionsvorschläge, welchem Antrage sich die Versammlung anschliesst.

Nächste Sitzung: **Dienstag, 13. Juni** im grossen Saale der Kgl. Hochschule. Tagesordnung: Vortrag des Herrn Dr. Hans Bischoff: Ueber die Ornamentik in der Musik (Schluss). Literarische Mittheilungen.

Bekanntmachung.

Es liegt im Interesse unserer weiblichen Mitglieder, die Eingaben um Vergünstigungen beim Besuche der Bäder recht bald an den ersten Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Alsleben, gelangen zu lassen. Ein Verzeichniss der Bäder, welche die Vergünstigungen gewähren, enthält das Jahrbuch des Vereins.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber den Pianisten Hans von Bülow als Orchester-Dirigenten.

Von **William Wolf.**

Der Autor dieser Zeilen unterhielt sich einst in kunstverständigem Kreise über einen grossen Geigenvirtuosen, an welchem er neben ausserordentlichen Vorzügen auch Tadelnswerthes zu finden glaubte, und äusserte bei dieser Gelegenheit: Es wäre zu wünschen, dass die Geiger sich auch mit Klavierspiel und Klavierliteratur fleissig beschäftigten, um aus der Natur des Klaviers und des Klaviervortrags manches Wichtige für die musikalische Darstellung auf der Geige zu entnehmen — eine Aeusserung, die sehr befremden musste, da sie das Verhältniss zwischen Klavierspieler und Geiger, wie es in der allgemeinen Anschauung aufgefasst wird, geradezu umkehrt: man wünscht allgemein vielmehr, dass der Klavierspieler beim Geiger oder beim Sänger in die Schule gehe. An diese unsere Aeusserung wurden wir unlängst durch die Rezension eines geistvollen Kritikers erinnert, welcher in einem Bülow'schen Orchesterkonzerte gewisse zu scharf erscheinende Sforzato's auf Rechnung des Klavierspielers Bülow setzen zu müssen glaubte. „Auf dem Klavier" — so ungefähr motivirte jener Kritiker sein Urtheil — „wird jeder Ton nach seinem Anschlag sofort schwächer und bald sehr schwach; will nun der Klavierspieler einen nicht nur betonten, sondern auch stark-fortklingenden Ton erzielen, so muss er denselben mit einem besonders starken Accent geben, damit die Schallfülle möglichst lang anhalte. Von dieser pianistischen Gewohnheit mögen sich jene zu starken Sforzato's herschreiben". Die Erklärung ist sehr plausibel und der Vorgang ist möglich. Aber selbst wenn hier das Klavierspielerthum durch Uebertragung seiner Eigenheiten einen Fehler erzeugt haben sollte — wir waren in dem betreffenden Konzert nicht anwesend, können also ein eigenes Urtheil hier nicht abgeben — so halten wir gleichwohl an unserem obigen, paradox erscheinenden Ausspruch fest: dass dem Klavierspiel in gewissen wesentlichen Punkten die hohe Bedeutung der Vorbildlichkeit für die Darstellung auf den Streichinstrumenten und — wie wir hier zusetzen wollen, überhaupt auf anderen Musik-Organen, zuzuertheilen sei, und wir sind der Meinung, dass an dem Eigenartig-Vortrefflichen, das der Orchesterdirigent Bülow zu Tage gefördert, gerade der grosse Klavierspieler Bülow einen erheblichen Antheil hat. Der Gedanke erscheint uns wichtig genug, und für die Leser dieses Blattes, die Klavierkünstler, anziehend genug, um ihn im Folgenden einer Erörterung zu unterziehen.

Man rühmt allseitig, und mit dem gröss-

ten Recht, an Bülow's Orchesterleistungen die ausserordentliche Klarheit der Darstellung, eine förmlich plastische Klarheit; und zwar ist dieses plastische Element in doppelter Beziehung vorhanden: die Töne, welche wir vernehmen, haben gleichsam Körperlichkeit, sind nicht nur, so zu sagen, eine kernlosweiche, verschwimmende Klangerscheinung, selbst im piano nicht; und zweitens durch die Nüanzirung dieser Töne tritt der musikalische Gedanke plastisch hervor, er tritt uns mit der Deutlichkeit eines Bildes, das in entschiedenen Kontouren hingezeichnet ist, entgegen. Leistungen solcher Art setzen natürlich vor allem eine hochbedeutende und spezielle Begabung voraus: der Sinn für diese plastische Darstellungsart muss tief in Bülow's Individualität gegründet liegen; diesen Sinn aber zu solcher Vollkommenheit zu entwickeln, dazu hat gewiss sein Pianistenthum wesentlich beigetragen, — so wie andererseits eben dieser Sinn für musikalische Plastik es sein mag, welcher den so vielseitig begabten Tonkünstler Bülow gerade zum Klavier und dessen eminenter Kultivirung leidenschaftlich hingezogen hat.

Der oben erwähnte Mangel des Klaviers, die Kurzathmigkeit des Tones, wird nämlich nach einer anderen Seite hin zu einem bedeutenden Vorzug oder wenigstens zu einem Schutzmittel gegen gewisse kunstwidrige Darstellungsarten, zu denen bei den anderen Musikorganen die Gefahr viel näher liegt. Jene Kurzathmigkeit hat zur Folge, dass eine Reihe von Klaviertönen, mag sie in noch so rapidem Tempo vorgetragen werden, niemals zu einer ganz unterschiedslosen Tonlinie ineinanderfliesst, sondern immer noch aus einzelnen, deutlich erkennbaren Tonpunkten zusammengesetzt erscheint, und diese Eigenthümlichkeit des Klaviers ist dem Geiste und Grundwesen der Musik sehr entsprechend, wie sich aus Folgendem ergiebt.

Die Musik verwendet ihr Material, den Klang, nicht als unbestimmten elementaren Stoff — wie etwa der Maler die Farbe oder der Bildhauer den Stein und das Erz — sie zieht nicht die unbestimmte unendliche Menge aller möglichen Tonhöhen in ihr Bereich, sondern wählt aus dieser Unendlichkeit ganz bestimmte Tonpunkte, nach einem ganz bestimmten Maasse heraus — nach dem Maasse des „halben Tones" — so dass das Material der Musik von vornherein ein geformtes, in einzelnen individuellen Tonerscheinungen sich kund gebendes ist. Die Musik verfährt mithin ähnlich wie die Natur in ihren höheren Bildungen, den Pflanzen- und Thier-Organismen, welche sie nicht aus einem gestaltlosen Teige knetet, sondern deren Stoff sie bereits zu lauter kleinen Ur-Individuen, den Zellen, gestaltet; so auch ist die Musik von Grund auf geprägte Gestalt, Plastik. — Wie nun die Natur ihre Zellen zu organischen Gebilden, oder wie die Sprache ihre Worte zu Gedanken, so setzt die Musik ihre individualisirten Töne zu musikalischen Gebilden, zu musikalischen Gedanken zusammen. Die Substanz eines musikalischen Gebildes besteht eben zum ersten und wesentlichen Theil in der Gesammtheit bestimmter Töne, die sie aufweist, namentlich in der Folge von Tönen, welche in der Hauptstimme oder in den Hauptstimmen erscheint: das was wir „Melodie" im weitesten Sinne nennen. Hierzu gesellt sich ein zweites, fast ebenso wichtiges Element: der Rhythmus. Aller Rhythmus ist schon seiner Natur nach von einem mehr oder weniger plastischen Wesen, denn er besteht darin, dass in die gestaltlos fortfliessende Zeit individualisirende Einschnitte gemacht werden; der musikalische Rhythmus aber ist im allerhöchsten Grade plastisch. Die Musik bedient sich nicht des unbestimmten Metrums, welches die Poesie benutzt, in welchem nur Längen und Kürzen in einem relativen und schwankenden Verhältniss unterschieden werden, sondern ihr Rhythmus ist „Takt", d. i. Theilung der Zeit in gleiche Theile nach einem ganz bestimmten Maasse, welche Theile sich wiederum zu gleichen, einfacheren oder komplizirteren Gruppen (Takten), in denen eine individuelle Formation (Takt-Art) herrscht, zusammenfügen. Auch hier also Bestimmtheit, Gestalt, deutliche Kontour. Gegenüber diesen beiden Hauptbestandtheilen eines musikalischen Gedankens: seinem tonischen und rhythmischen Inhalt, sind die Elemente, die er sonst noch enthält: Klangfarbe und Klangstärke, weit unwesentlicherer Natur und meist von jenen wesentlichen abhängig; denn nur selten tritt eine Klangfarbe um ihrer selbst willen auf, meist wird sie gewählt als eine dem vorliegenden Musik-Gedanken angemessene, als für ihn „charakteristisch", und ebenso bildet die Klang-Stärke oder -Schwäche fast nie ein Element für sich, sondern sie wird als der geeignete Ausdruck für den Charakter der betreffenden Stelle angeordnet.

In unserer sogenannten „klassischen" Musik zumal, in den Tonschöpfungen bis Beethoven oder wenig darüber hinaus, herrschen jene gestaltvollen Grundelemente: Ton und Rhythmus, als die eigentliche Substanz der musikalischen Gedanken entschieden vor. Wir bezeichnen aus eben diesem Grunde jene Musikepoche mit Recht als die „klassische", denn sie trägt dieselbe Signatur wie die „klassischen" Perioden anderer Künste, z. B. unserer Poesie bis Goethe: das Vorwalten des Gestalteten, klar Geprägten. Und je weiter wir in diese klassische Musikzeit zurückblicken, desto mehr tritt diese Herrschaft, schliesslich fast zur Alleinherrschaft gesteigert, uns vor Augen. Bei Bach und der

ganzen älteren Kontrapunktik wird der musikalische Haupt-Gedanke (das Thema) in erster Linie als „Gestalt“ in ganz wörtlichem Sinne, als mathematische Gestalt betrachtet, welche in die polyphonen Tonbauten fortwährend, von abwechselnden Stimmen und in mannichfacher Weise, eingefügt wird, und deren künstlerische Entwicklungen auch vor allem in Gestalts-Veränderungen bestehen: Umkehrung, Engführung, Vergrösserung u. s. w. Bei Händel ist der künstlichere Kontrapunkt im ganzen seltener vorhanden; aber wie sehr treten uns seine riesenhaften, charakteristischen Gedanken vor allem als Ton-Zeichnungen entgegen! Dass ferner Gluck durch und durch „plastisch“ ist, bedarf heutigen Tages keiner Erörterung mehr. Bei Haydn wird die Gestaltung zierlicher, mannigfaltiger, der Rhythmus feiner und beweglicher, aber Alles ist klarste Form wohin wir blicken; zwar schmückt sich der Gedanke mit allem Reiz der instrumentalen Farben und der dynamischen Schattirungen, aber eben nur als Schmuck oder als der angemessene sinnliche Ausdruck treten diese letzteren zum gedanklichen Inhalt hinzu. Was Mozart gerade für die Ausbildung der schönen Form in jeder Hinsicht bedeutet, das ist allen Kennern dieses Genius und der musikalischen Entwickelungsgeschichte offenbar. Und endlich Beethoven. Wir bewundern allerdings neben der Hoheit und dem unermesslichen Reichthum seiner Gedanken gerade seine Behandlung des Instrumentalen so ausserordentlich; aber doch nicht etwa wegen einer Fülle selbstständig auftretender Klangreize, die er dadurch erzeugt hätte, sondern gerade als charakteristische Behandlung der Instrumente, derzufolge der Klangcharakter der letzteren und der Inhalt der von ihnen vorgetragenen Gedanken sich stets aufs vollkommenste decken. Also auch hier steht das nichtplastische Element der Klangfarbe im Dienste des in Ton und Rhythmus ausgeprägten Gedankens.

(Schluss folgt.)

Beethoven's Klavier-Sonaten in ihrer Folge beim Unterricht.

Von **Louis Köhler.**

I. In ganzen Werken.

Op. 49. No. I. G-moll.
Op. 49. No. II. G-dur.
Op. 79. G-dur.
Op. 14. No. II. G-dur.
Op. 2. No. I. F-moll.
Op. 14. No. I. E-dur.
Op. 2. No. II. A-dur.
Op. 2. No. III. C-dur.
Op. 10. No. II. F-dur.
Op. 10. No. I. C-moll.
Op. 10. No. III. D-dur.
Op. 7. Es-dur.
Op. 28. D-dur.
Op. 78. Fis-dur.
Op. 22. B-dur.
Op. 26. As-dur.
Op. 31. No. I. G-dur.
Op. 31. No. III. Es-dur.
Op. 31. No. II. D-moll.
Op. 90. G-dur.
Op. 13. C-moll, pathétique.
Op. 27. No. II. Cis-moll, quasi Fantasia.
Op. 27. No. I. Es-dur.
Op. 81. Es-dur, Les Adieux.
Op. 53. C-dur.
Op. 54. F-dur.
Op. 57. F-moll, Apassionata.
Op. 109. E-dur.
Op. 101. A-dur.
Op. 110. As-dur.
Op. 111. C-moll.
Op. 106. B-dur.

Vorstehende Folge ist nicht etwa als die einzig giltige, sondern nur als eine der verschiedenen möglichen gegeben; denn die einzelnen Sätze sind an innerer und äusserer, d. h. an inhaltlicher und technischer Schwierigkeit zu ungleich, als dass in Bezug auf ihre Gradation nicht getheilte Ansichten herrschen müssten. Ich habe bei jedem einzelnen Werke die durchschnittliche Schwierigkeit, vergleichsweise also nicht die Schwere eines einzelnen Satzes, sondern das Gesammtgewicht in Betracht gezogen. Vor allem sei aber hier der Rath ertheilt, die Beethoven'schen Sonaten nicht zu frühzeitig zu beginnen, ein Rath, der auch für alle andern besonders begehrten Meister (Schumann, Chopin u. s. w.) gilt. Man will ernten, bevor die Frucht reif ist und daher kommt die viele ungeniessbare Klavierspielerei. **Geduld und ordentliche Vorbildung,** so lautet das Rezept zu einem gesunden Wachsthum den Beethoven'schen Sonaten entgegen. Und dann noch eins! Man muss wissen, dass die Sonaten Op. 49, No. 1-2, und Op. 79 eigentlich nicht als echt Beethoven'sche zu schätzen sind, dass diese Sonaten, trotz ihrer hohen Opuszahl, offenbar aus der Jugendzeit des Meisters stammen und auch nur für die jugendliche Spielperiode der heutigen Schülerwelt zu verwenden sind. Zwischen diesen leichtesten Sonaten und den danach zunächst vorzulegenden, wirklich Beethoven'schen leichten, wie Op. 2, No. 1, Op. 14, ist eine Spanne von 1, 1½ bis 2 Lehrjahren.

II. In einzelnen Sätzen.

Op. 49. No. I. H-moll: Ganz.
Op. 49. No. I. G-dur: Ganz.
Op. 79. G-dur: Satz 1, 2.

Hier ist für Beethoven's Sonaten jene erwähnte Lücke, welche mit anderartigen Werken des Meisters

auszufüllen ist, wie z. B. mit den Variationen über „die schöne Müllerin"; am besten mit einzelnen Nummern aus meinen bei Breitkopf erschienenen „Sonatenstudien", Heft 3 und 4. Natürlich gehören dahin noch andere Studienwerke, Etuden, Bach's 6 Präludien, Variationen von Hünten, Op. 45, später dessen Op. 65 u. dergl. mehr. Und nun weiter in der Reihenfolge:

Op. 10. No. I. C-moll: Satz 1.
Op. 14. No. II. G-dur: Satz 1, 2.
Op. 2. No. I. F-moll: Ganz.
Op. 14. No. II. G-dur: Satz 3.
Op. 14. No. I. E-dur: Ganz.
Op. 2. No. III. C-dur: Ganz.
Op. 27. No. II. Cis-moll: Satz 1, 2.
Op. 22. B-dur: Satz 1, 2, 3.
Op. 13. C-moll: Sat 2, 3.
Op. 7. Es-dur: Ganz.
Op. 31. No. I. G-dur: Satz 1.
Op. 28. D dur: Ganz.
Op. 10. No. I. C-moll: Satz 2, 3.
Op. 10. No. II. F-dur: Ganz.
Op. 22. B-dur. Satz 4.
Op. 90. E-moll. Satz 2.
Op. 31. No. III. Es-dur: Ganz.
Op. 10. No. III. D-dur: Ganz.
Op. 26. As-dur: Ganz.
Op. 27. No. I. Es-dur: Ganz.
Op. 78. Fis-dur: Ganz.
Op. 13. C-moll: Satz 1.
Op. 31. No. I. G-dur: Satz 2, 3.
Op. 90. E-moll: Satz 1.
Op. 31. D-moll: Satz 2, 3.
Op. 81. Es-dur: Ganz.
Op. 27. No. II. Cis-moll: Satz 3.
Op. 31. D-moll: Satz 1.
Op. 54. F-dur: Ganz.
Op. 57. F-moll: Ganz.

Die letzten 5 Sonaten sind in der Reihenfolge Op. 109 E-dur, 101 A-dur, 110 As-dur, 111 C-moll, 106 B-dur jede ganz zu spielen, weil die inhaltliche Natur derselben auch da nicht zu früherer Herbeiziehung geeignet ist, wo die Technik an sich nicht sehr grosse Schwierigkeit bietet.

Selbstverständlich soll auch diese Ordnung nicht „die", sondern nur „eine" Folge andeuten und andern Meinungen Raum lassen. Man kann gegen solche Heraushebung einzelner Sonatensätze protestiren, doch nicht mit absolutem Recht. Hier z. B. deshalb nicht, weil keine öffentlichen Vorträge, sondern nur Privatstudien in Betracht kommen, Sagt man, die Sätze der Beethoven'schen Sonaten gehören zueinander — was, zum Preise des Meisters, fast durchweg wahr (zweifelhaft aber z. B. bei Op. 26) ist —, so vergleiche ich die Sonaten mit Familiengliedern, die gleichfalls zusammengehören und doch auch einzeln zu nehmen sind, oder mit Gruppen malerischer und plastischer Gebilde, aus welchen einzelne Figuren, ja auch nur Köpfe zum Beschauen genommen werden. Am tauglichsten sind die ersten, die Hauptsätze, zur Separation: sie entstanden auf den ersten Impuls; die erwähnten „Sonatenstudien", welche vorwiegend erste Sonatensätze nach geordneter Stufenfolge enthalten, liefern einen praktischen Beweis für die Zulässigkeit solchen Verfahrens, denn die Sätze erweisen sich als so selbstständig, dass man nach keinem derselben ein Bedürfniss nach einem folgenden spürt; dies gilt auch von den vorkommenden einzelnen Mittel- und Schlusssätzen. Die abgeschlossene Form jedes Satzes ist ein Vollständiges für sich. Und sollte z. B. ein Beethoven'sches Adagio, schön gespielt, unwillkommen sein, weil es nur ein einzelner Sonatensatz ist? Wenn man in einem musiksinnigen Kreise das Adagio der C-moll-Sonate Op. 10 No. 1 oder das der D-dur-Sonate Op. 10 No. 3 spielt, wer vermisste wohl den Satz davor oder danach? Und wie schön wirkt z. B. auch der erste Satz der sogenannten „Mondschein-Sonate"! Ich kann mir Situationen denken, wo man sogar den Folgesatz, das Scherzo, nicht wünschen, das Finale aber sich gradezu verbitten könnte. Und spricht nicht der im Publikum entstandene Titel (der mir, wie die Benennung „Aurora" für Op. 53, etwas trivial-holdselig vorkommt) für meine Behauptung? Der „Mondschein" ist doch nur allein im ersten Satze zu finden und passt nicht auf die ganze Sonate: der 1. Satz wird also für sich allein empfunden und ist auch sogar mit Text für Gesang versehen worden. Dies letztere ist auch mit dem Adagio in F-dur, der kleinen F-moll-Sonate Op. 2 No. 1 geschehen; den langsamen D-dur-Mittelsatz der A-dur-Sonate Op. 10, No. 3 hört man einzeln in Orgelkonzerten spielen.

Man entschuldige diese lange Rede! Sie hat zum Zweck, die Skrupel in Betreff einer „Zerstückelung" der Sonaten zu bekämpfen, um das Unterrichtsmaterial zu bereichern für solche Schüler, welche für manche ganze Sonate noch nicht reif sind und doch auf früherer Stufe bereits Einzelnes davon üben könnten.

Musik-Aufführungen.

Im Königlichen Opernhause gelangte am 31. Mai **„Der betrogene Kadi"**, komische Oper in einem Akt von **Gluck** zur erstmaligen Aufführung. Die Entstehung dieser Operette fällt in das Jahr 1861: kaum ein Jahr später erschien bekanntlich der „Orpheus", mit welchem Werke Gluck zum ersten Mal eine Bahn betrat, auf welcher er als Schöpfer des musikalischen Drama's unverwelkliche Ruhmeskränze um seine Schläfe gewunden hat. Der ursprüngliche, französische Text zum „betrogenen Kadi", von Lemonier herrührend, war bereits früher von Monsigny in Musik gesetzt worden, als Gluck eine Neukomponirung desselben vornahm. Vor einigen Jahren hat Hofkapellmeister J. N. Fuchs in Wien das längst verschollene Werk wieder ausgegraben, mit neuem Text versehen und der Musik durch Einlagen aus anderen Gluck'-

schen Werken, sowie durch geschickte und stilvolle Neu-Instrumentirung ihre heutige Gestalt gegeben. Zunächst gebührt der General-Intendanz der wärmste Dank für die Vorführung des allerliebsten Werkchens, welches nicht nur musik-historisches Interesse beanspruchen darf, sondern auch noch heutigen Tages vollkommen geeignet erscheint, ein nicht grade blasirtes Publikum in liebenswürdiger und harmloser Weise zu unterhalten. Viele Nummern der köstlich-naiven Musik, besonders die Duette und Terzette erinnern in ihrer sprudelnden und lebendigen Weise lebhaft an Mozart's Genius, namentlich an die „Entführung aus dem Serail" dieses Meisters. Die Ausführung der alten Novität durch die Mitwirkenden, die Damen Fräulein Pollack, Driese und Horina, sowie die Herren Fricke, Oberhauser und Junk war vortrefflich. Nur Fräulein Horina ging in der Darstellung der monströs-hässlichen Omega etwas zu weit; eine derartig übertriebene Vorführung von körperlichen Gebrechen auf der Bühne kann auf feinfühligere Naturen leicht abstossend wirken. Das grosse Publikum schien indess anderer Meinung zu sein, da es grade der Partie der Omega den lebhaftesten Beifall zollte. Richard Schmidt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hans v. Bülow wurde von der königl. schwed. Akademie zum Ehrenmitgliede, Herr Eugen Krantz, Lehrer am Dresdner Konservatorium, vom König von Sachsen zum Professor ernannt. — Dem Klavierfabrikanten Karl Hofmann in Wien ist vom nieder-östrch. Gewerbeverein die Medaille für Verbesserungen im Klavierbau zuerkannt worden.

— Das Preisausschreiben der Stadt Paris hat diesmal das merkwürdige Resultat gehabt, dass einem von zwei deutschen Brüdern Paul und Lucien Hillemacher, gemeinschaftlich komponirten Werke „Loreley" der „Preis von Rom" zuerkannt wurde. Der Jüngere von diesen hat schon den vorjährigen Preis davongetragen.

— Herr Hoflieferant J. N. Duysen veranstaltete vor kurzem in den Sälen des City-Hotel ein schönes Fest zur Feier der Fertigstellung des in seiner Fabrik gebauten 5000sten Instruments. Dasselbe, ein grosser Konzertflügel, der vor einigen Wochen bei Gelegenheit der Fröbelfeier im Rathhaussaale zum ersten Male gespielt worden war und durch seinen grossen, edlen Ton sowie durch sein herrliches Aeussere so allgemeines Aufsehen erregt hatte, erfreute sich auch heute des grössten Beifalls aller der hier versammelten Künstler und Kunstfreunde. Seinem Tone, sowie dem vollendeten, feurigen und eleganten Vortrage der Liszt'schen Es-dur-Polonaise durch Xaver Scharwenka wurde allseitig das höchste Lob gespendet. Das Fest nun, an dem fast 200 Personen, die Arbeiter der Firma, sowie Freunde des Hauses Duysen, Theil nahmen, wurde durch manche sinnige Rede verschönt. Herr Dr. Trendelenburg pries den Charakter, die hohe Intelligenz und den rastlosen Fleiss des Herrn Duysen, sowie das schöne Verhältniss zwischen ihm und seinen Arbeitern, Herr W. Tappert verherrlichte die Damen in geistreich pointirtem Vortrage, Herr Prof. H. Dorn hob Duysen's, den echten Künstler charakterisirende, Eigenschaft, auch die Verdienste Anderer neidlos anzuerkennen, hervor, Hr. Werkenthin wies unter grosser Heiterkeit der Versammlung nach, dass nach der Keilschrift auf einem in Ninive gefundenen Ziegel zu urtheilen, der Engel Gabriel der Frau Noah zur Kurzweil in der Arche schon einen Duysen'schen Flügel zur Verfügung gestellt habe. Alle die Huldigungen, welche Herrn Duysen zu Theil wurden, galten zwar vorerst seinem rastlosen, vom schönsten Erfolge begleiteten Streben zur Herstellung von guten, allen künstlerischen Anforderungen entsprechenden Instrumenten; sodann aber auch den schönen, menschlichen Eigenschaften, dem Wohlthätigkeitssinn und der wahren selbstlosen Nächstenliebe, die ihn in hohem Maasse zieren.

Herr Duysen mag mit Stolz auf diesen Tag zurückblicken, an dem sein Streben in so eingehender, liebevoller und gerechter Weise gewürdigt worden ist. E. B.

— Im hiesigen Wagner-Verein wurden vor kurzem Theile aus Wagner's Parsifal, nämlich das Vorspiel, die 2. Hälfte des ersten Aktes und der ganze dritte Akt aufgeführt, um deren Einstudirung sich Herr Professor Franz Mannstaedt verdient gemacht hatte. Die Aufführung war die letzte, welche derselbe vor seinem Abgange nach Meiningen leitete und wurden ihm für seine treuen Bemühungen um den Verein — er hat fast alle früheren Vereinsaufführungen geleitet — mit herzlichen Worten der Anerkennung ein kunstvoll gearbeiteter Taktstock und ein sehr schönes, reich verziertes Album als Andenken überreicht.

— Ein Blick von der Stadtbahn bei dem Bahnhofe Alexanderplatz auf das Durcheinander der alten, mehr oder minder durch den Stadtbahnbau durchschnittenen und durchkreuzten Grundstücke der Neuen Friedrichstrasse lenkt die Aufmerksamkeit jedes Passagiers auf ein vornehmes Bauwerk inmitten des unschönen Wirrwar's, welches fast einem Gotteshause gleicht. Seine Front zeigt sieben kirchenartige hohe und breite Fenster, und die ganze stilvolle und klar disponirte Architektur lässt erkennen, dass ein Meister der Baukunst dieses Bauwerk geschaffen hat. Reich vergoldete Decken-Ornamente blitzen durch die Fenster und durch die offen stehenden Thüren des Erdgeschosses fällt der Blick auf Stuckmarmor-Wände und hohe, jetzt leere Nischen, in denen offenbar einst Statuen gestanden haben. Das Haus ist es werth, dass wir es betrachten. Denn es hat seine Geschichte und seine Tage sind gezählt, da es jetzt der Stadtbahn gehört und über kurz oder lang dem Abbruch verfallen wird. Das Haus gehörte einst dem Generalmusikdirektor Meyerbeer, von dessen Erben es der Staat erworben hat. Noch in seiner Verwahrlosung macht es einen vornehmen Eindruck.

Wenn man seinen Hof von der Neuen Friedrichstrasse aus betritt — es führt die Nummer 21 — so erblickt man verglaste Veranden, welche denselben rings umspannen, darüber eine zweite Etage offener Veranden, so dass uns der Anblick fast südländisch anmuthet. Hier im Hause seines Grossvaters von mütterlicher Seite, Liepmann Meyer Wulff, verlebte Meyerbeer seine Knabenjahre, dort oben in dem vornehmen Saale empfing er seine ersten künstlerischen Eindrücke, hier übte er später mit seinen Freunden selbst die edle Kunst der Musik aus. Auf dem Hofe ragte ein hoher Nussbaum empor, der im Herbste dem Knaben reiche Früchte bot. Und hinten hinaus nach dem Königsgraben prangte ein herrlicher Garten mit Orangerien, nach dem sich die oben geschilderten U.'schen Säle öffneten. Die Gartenpracht ist verschwunden, die Säle stehen öde, nur in einigen sind zur Zeit etliche Baubureaus etablirt. Vorn, nach der Neuen Friedrichstrasse zu, kauert in Gedanken versunken, ein alter Mann, der Hüter des Hauses. Er hat es schon für Meyerbeer bewacht, als dieser in Paris weilte. Aber, sprich zu ihm von der alten Zeit und seine Lippen werden beredt und die grauen ehrlichen Augen leuchten. Da erzählt er von der Frau Beer, der Mutter Meyerbeer's. „Das war eine Frau! Da brachte ich ihr ein Mal 2000 Thlr. Miethe. Ein jüdischer Gemeinde-Vorsteher war bei ihr. „Sie brauchen gewiss wieder Geld", fragte sie ihn. — „Frau Beer, es ist so bitterkalt und die armen Leute frieren." — „Wie viel soll ich Ihnen denn geben?" — „Das muss ich Ihnen überlassen." — „Lippert", sagte sie zu mir, „schreibe in die Liste 500 Thaler. Aber", fügte sie plötzlich hinzu, „die armen Christen frieren ja auch. Trage nur 500 Thaler zu Herrn X., dem Vorsteher der Gesellschaft zur Versorgung von Armen mit Brennmaterial." So war die alte Frau Beer. — „Ja das Haus haben dem General-Musikdirektor viele abkaufen wollen. „Lippert", sagte er, als er nach Paris ging, „zeig' das Haus Niemandem, ich will es behalten." Und da ging er nach Paris und starb dort. — Seinen Sohn hat er nicht gross gezogen. „Lippert", sagte er oft, „ich habe auch einen Sohn gehabt, aber es hat nicht sein sollen, er ist mir gestorben." — Oft kamen später noch Generäle und andere hohe Herren, um sich das Haus anzusehen, und alle fragten nach dem schönen Nussbaum." So plaudert der alte Mann von der vergangenen Zeit, bis wir uns endlich von ihm verabschiedeten und ihn wieder seinem Sinnen überliessen.

— Das 59ste Niederrheinische Musikfest fand während der Pfingstfeiertage in Aachen unter Leitung des Hof-Kapellmeisters Wüllner aus Dresden statt. Von grösseren Werken gelangten zur Aufführung: Händel's Josua, Bach's H-moll-Messe, Szenen aus dem zweiten und dritten Akt der Armide von Gluck, Mendelssohn's Walpurgisnacht, Beethoven's neunte Sinfonie, Brahm's D-moll-Konzert, von Bülow meisterhaft gespielt, Wüllner's Psalm 127 für Chor, Solo, Quartett, Orgel und Orchester und schliesslich Vorspiel und Schlussszene aus Wagner's Tristan und Isolde. Als Solisten wirkten mit Frl. Lilli Lehmann aus Berlin, Frau Bücker de Nocker aus Aachen, Frl. Keller aus Frankfurt a. M., Herr Riese aus Dresden und Herr Karl Mayer aus Köln. Herr Konzertmeister Winkelhaus spielte die Orgel, Herr Chordirektor Kreuzmann hatte die Chöre einstudirt.

— In Oldenburg gelangte durch den Singverein mit der Hofkapelle unter Leitung von A. Dietrich das Oratorium „Simon Petrus" von Ludwig Meinardus zum 1. Male zur Aufführung. Nach Berichte dortiger Blätter wurde das Werk sehr günstig aufgenommen.

— Vor kurzen las man in einer österreichischen Zeitung folgende interessante Bemerkung über Eigenthümlichkeiten des Anschlages bei berühmten Spielern. Als Dr. Hans von Bülow seine Reise durch Deutschland und Oesterreich machte, traf er in Wien mit Rubinstein zusammen. Sie spielten beide auf Bösendorfer'schen Instrumenten, doch wollte Bülow nicht auf demjenigen spielen, welches Rubinstein benutzte; er wählte ein anders, besonders für ihn aufgestelltes. Professor Schmidt, welcher neugierig war, den Grund hierfür zu haben, untersuchte beide Instrumente auf ihren Anschlag und zwar in Hinsicht der Kraft, welche erforderlich war, die Tasten herabzudrücken, und ausserdem wie tief sie herabsanken. Das Pianoforte, das Rubinstein spielte, brauchte ein Gewicht von 88 Gramm zum Herabdrücken der Taste, während dasjenige Bülow's ein Gewicht von 105 Gramm dazu nöthig hatte. Nun waren zwar die Tasten des von Rubinstein gewählten Klaviers leichter herabzudrücken, als diejenigen des von v. Bülow gewählten, anderseits aber sanken sie völlig 25% tiefer als die am Bülow'schen Klavier. Die physische Kraft, welche beide aufwendeten, war demnach möglichst gleich. Hätte Bülow auf dem Rubinstein'schen Instrument gespielt, so hätte er bemerkt, dass seine Hände zu tief hinabsanken, die ohnedies nur klein sind; also die Gewohnheit und Accomodation war die Ursache dieser Wahl.

— Amerika's Maimusikfeste sind vorüber. Das Newyorker begann am 2. Mai mit einem Chor von 3500 und einem Orchester von 300 Personen; das in Cincinnati am 7., Chor 800 und Orchester 170 Köpfe; das in Chicago am 23., Chor 1000, Orchester 170. Dirigent auf allen drei Festen war Theodor Thomas in Newyork.

Barmen. Ein interessanter Besuch wurde heute unserer Stadt zu Theil: fünf Mitglieder der Kommission für das technische Unterrichtswesen in England, darunter einige Parlamentsmitglieder, besichtigten unter Führung des Herrn Präsidenten Mulouny und des Herrn General-Sekretair Bock aus Düsseldorf, das Etablissement des königl. Hof-Pianoforte-Fabrikanten Herrn Rud. Ibach Sohn hierselbst. Die Herren, welche nur solche Etablissements mit ihrem Besuche beehren, die sich durch hervorragende Einrichtungen und Leistungen auszeichnen, verfolgten mit grossem Interesse den Pianobau in seinen verschiedenen Stadien, liessen sich die einzelnen Maschinen genau beschreiben und machten Notizen über Leistungsfähigkeit der Firma, Arbeiterzahl, Art und Weise der Akkordarbeiten, der Auslöhnung etc. Sie sprachen ihre grösste Zufriedenheit über die vorzüglichen Einrichtungen aus und waren überrascht,

am hiesigen Orte ein so umfangreiches und leistungsfähiges Werk zu finden.

Frankfurt a. M. Im Schauspielhause wurde die vieraktige Operette: Der Invalide von Gotthold Kunkel zum ersten Male gegeben und sehr warm aufgenommen. Die Kritik preist dieselbe als Bereicherung der edleren Operetten-Literatur.

Paris. Hrn. Lamoureux, dem Direktor einer Symphonie-Kapelle, welche im vergangenen Winter ganze Akte aus Wagner'schen Opern ohne Erlaubniss des Meisters zu Gehör gebracht hatte, ist von diesem folgendes Schreiben zugegangen: Baireuth, 17. Mai 1882. Werther Herr! Aus einem mir zugesandten Zeitungsausschnitt, den ich Ihnen anbei mittheile, geht hervor, dass die Frage der Aufführung des „Lohengrin" in Paris voller Dunkelheit ist; ich will mich bemühen, sie aufzuklären. Nicht nur liegt mir nichts daran, dass „Lohengrin" in Paris aufgeführt wird, sondern ich wünsche sogar lebhaft, dass es nicht geschehe, und zwar aus folgenden Gründen: Erstlich hat „Lohengrin", nachdem er die Runde durch die Welt gemacht, das nicht nöthig. Dann ist es unmöglich, ihn ins Französische zu übersetzen und in dieser Sprache singen zu lassen, wenn man einen rechten Begriff von dem Werke haben soll. Und was eine Vorstellung in deutscher Sprache betrifft, so begreife ich, dass die Pariser danach kein Verlangen tragen. Gegen die Vorführung von Bruchstücken hatte ich so lange nichts einzuwenden, als es wirklich nur Bruchstücke waren; jetzt aber, wo man in den Konzerten ganze Akte zu Gehör bringt, kann ich Ihnen nicht verhehlen, dass mir das unangenehm ist. Ich habe Herrn Neumann die Ermächtigung ertheilt, meine Werke in Paris auszuführen, offen gestanden, ohne mir die Sache recht zu überlegen. Nach reiflicher Erwägung habe ich Herrn A. Neumann gebeten, auf Paris zu verzichten, und da er bei seinen Unternehmungen nicht den Zweck haben könne, mir zuwiderzuhandeln, hoffe ich ihn auch für meine Ansicht zu gewinnen, die ich ihm nur deshalb nicht aufzwingen möchte, weil er sich in dieses Geschäft schon so tief eingelassen hat, dass es ihm Kosten verursachte. Meine Werke sind wesentlich deutsch und ich habe das Vertrauen, dass diejenigen Ihrer Landsleute, denen sie, gleichviel aus welchem Grunde, beachtenswerth scheinen, sich nicht die Mühe verdriessen lassen werden, sie im Original kennen zu lernen. Ich bitte Sie, werther Herr, diese Zeilen zu veröffentlichen, damit ein Jeder, dem an der Richtigkeit der Thatsachen gelegen ist, auch wisse, woran er sich bezüglich meiner Meinung über die Vorstellung meiner Werke in Paris zu halten hat.

Stuttgart. Das Konservatorium für Musik feierte vor kurzem sein 25jähriges Jubiläum, welches eigentlich hätte am 15. April stattfinden sollen, da es an diesem Tage im Jahre 1857 gegründet wurde. Von nah und fern waren Gäste eingetroffen und briefliche wie telegraphische Glückwünsche angelangt. Am ersten Festtag war nach dem grossen Festmahl, welches durch viele Reden verherrlicht wurde, ein Konzert der gegenwärtigen Schüler, welches ein interessantes Programm in reicher Abwechselung und meist sehr gelungenem Vortrage brachte. Am folgenden Abend war ein nicht minder lobenswerthes Kirchenkonzert in der St. Johannis-Kirche, das einen nachhaltigen Eindruck hervorrief. Am dritten Tag aber galt das Konzert den früheren Schülern der Anstalt, die sich hier, theils als begabte Komponisten, wie G. Linder, Krug-Waldsee, Alexander Adam, Götschius, Schwab u. A., theils als Solisten, wie die Hofopernsängerin Minor aus Schwerin, die Pianistin Frau Klinckerfuess u. A., glänzend erprobten. Den Schluss bildete ein fröhliches Festbanket in der Liederhalle mit vielen ernsten und humoristischen Vorträgen, welches die zahlreiche Versammlung sehr lange vereinigte. Der König von Württemberg, der seit 1867 Protektor ist, hat den Direktor Professor Dr. Faisst, den Geschäftsführer der Direktion Prof. Dr. Scholl und die seit der Gründung mitwirkenden trefflichen Lehrer Lebert, Starck und Keller dekorirt. Im ganzen sind bis jetzt etwa 5000 Zöglinge, darunter viele aus England, Russland und Amerika, aus dem Konservatorium hervorgegangen.

Bücher und Musikalien.

Neue Musikalien aus dem Verlage von Eduard Wedl, Wiener-Neustadt.

Besprochen von A. Naubert.

(Schluss.)

Rudolf Bibl bietet in seinem op. 38 sieben kleine Klavierstücke: Albumblätter. Von verschiedenstem Charakter treten diese kleinen Sachen ihrem Titel gemäss anspruchslos und freundlich auf. Sie sind hübsch gearbeitet und melodisch wie harmonisch interessant. Besonders 1, 2, 6 und 7 haben mir sehr gefallen. Der Spieler wird viel Freude an den Stücken haben, ihre Ausführbarkeit fordert keine grosse Technik.

Ein ansprechendes Werk ist: **Stefan Stocker,** op. 6, Variationen über ein eigenes Thema. Pr. 3 *M.* Der Komponist, dem gute Erfindung und geschickte Mache zuzuschreiben ist, bietet 12 Variationen mit daranschliessender Fuge über ein harmonisch und melodisch einfaches Thema im 3/8 Takt B-dur. Die einzelnen Sätze halten sich durch ihren verschiedenen Charakter gut von einander und sind geschmackvoll geordnet, so dass einer den andern hebt. Das Ganze ist brillant gehalten und dürfte für gute Spieler eine effektvolle Konzertnummer sein. Aufgefallen ist mir die Taktlänge des Mittelsatzes des Themas. Während der Vorsatz aus 2 mal 8 Takten besteht, enthält der Mittelsatz 10 und der Nachsatz wieder 8 Takte. Selbstverständlich kehrt diese Form in jeder Variation wieder, doch wirkt das Verhältniss nirgends störend.

Hugo Reinhold, op. 20. Zwei Etüden. Pr. 2,70 *M.* Derselbe op. 23. Novelletten. In beiden

Werken zeigt sich Formgewandtheit und gute Erfindung. Die Etüden haben die Bildung und Geläufigkeit der rechten Hand zum Zweck, bei der ersten werden noch Septimolen mehrfach verwandt, während die zweite in der Hauptsache die Sextole anwendet. Der musikalische Gehalt der beiden Sachen steht über dem Niveau des Inhalts der gewöhnlichen Geläufigkeitsetüden und stehe ich nicht an, sowohl aus diesem, als aus dem Nützlichkeitsgrunde, das Heft zum Studium für Schüler der oberen Mittelstufe zu empfehlen. Die Novelletten in op. 23 sind fast ausnahmslos kurz und vielleicht der Mehrzahl nach mit dem Namen Skizzen zu belegen. Besonders gefielen mir Nr. 4, Mazureck, 5, 6 und 7, auch 8 mit dem schön gehaltenen Mittelsatze. Die Technik muss für dieses Werk grösser sein als für das vorherige, der Inhalt ist selbstverständlich gehaltvoller, vielfach anziehend. Ich habe das Werk mit Vergnügen kennen gelernt.

Das op. 37 von **Ignatz Brüll** enthält ein sehr effektvolles und interessantes Impromptu (Preis 1,80 *M*) und eine Idylle (Preis 1,50 *M*). Während das erstere unsern vollen Beifall hat, interessirt uns am letzteren, trotz einiger harmonischen Feinheiten, die der erste Theil enthält, nur der hübsche Mittelsatz. Doch machen wir Freunde der Muse des Komponisten auf die beiden Hefte aufmerksam.

Eine sehr schöne und effektvolle Gavotte enthält das Op. 74 von **J. P. Gotthard**, Toccata und Gavotte. (Preis 2,40 Mk.). Der feinsinnige Komponist hat damit ein höchst interessantes Klavierstück geboten, dem in seiner Faktur etwas Antikes anzuhaften scheint, was seinen Reiz nur erhöht. Von besonders schöner Wirkung ist der zarte, melodische Mittelsatz. Die Toccata ist ein Werk, dem durch seine grosse Steigerung unter den Fingern eines guten Pianisten der Effekt nicht fehlen kann. Dem Thema, das sich meistens in gebrochenen Sextenläufen in Sechszehnteln bewegt, ist ein markig rhythmischer Bass entgegengestellt. Dadurch, dass die Sache sich des öfteren umkehrt, und die rechte Hand das Bassmotiv, die Linke das Sechszehntelthema übernimmt, ist einige Abwechselung geschaffen, zugleich aber auch dem Werke der Werth einer musikalisch gehaltvollen, sehr nützlichen Studie gegeben. Die Mazurka (G.) desselben Komponisten Op. 81, (Pr. 1,50 Mk.), hat mich in gleicher Weise interessirt wie das vorige Heft, auch hier treten die guten Eigenschaften des Komponisten aufs beste hervor und kann ich das Heft feinen Klavierspielern wohl empfehlen. Von den Impromptus J. P. Gotthard's Op. 84 ist mir das 2. beinahe noch werthvoller vorgekommen als das erste. Beide zeichnen sich durch gute Erfindung, schöne Arbeit und guten Klaviersatz aus. Es pulsirt in ihnen ein frisches, kräftiges Leben, während in den zarten Mittelsätzen eine poetische Stimmung zu Tage tritt und von dem reichen Gemüthsleben ihres Urhebers Kunde giebt. Beide Stücke fordern nicht nur technisch vortreffliche Spieler sondern auch Pianisten, die es verstehen, den Geist aus den Noten herauszuholen und im Stande sind, die Intentionen des Komponisten auch nach der Gemüthsseite hin gerecht zu werden.

Von den mir vorliegenden 4händigen Klaviersachen erwähne ich zuerst ein Heft von **Robert Fuchs** Op. 28, sehr leichte Stücke (Pr. 3 Mk.). Diese Stücke sind in der Primoparthie so geschrieben, dass der Schüler nur stillstehende Hand, ohne Daumenuntersatz, anzuwenden hat. Die Stücke sind in der Form und Erfindung sehr gut und entschieden vielen andern ähnlichen Stücken, die zu gleichem Zwecke geschrieben sind, vorzuziehen. Sie sind melodiereich und fein und mannichfaltig harmonisirt, imitatorisch gearbeitet, so dass also nicht der sonst weit verbreitete Brauch, der Primoparthie die Melodie und der Secondo nichts als Begleitungsfiguren zu geben angewandt ist. Offenbar ist das für die Entwickelung des Schülers, für die Erkenntniss des architektonischen Baues eines Musikstückes von Wichtigkeit. Seien alle diejenigen Lehrer, die das 4händige Spiel pflegen, auf dieses Opus aufmerksam gemacht.

Stefan Stocker Op. 5 enthält Drei Capriccios zu 4 Händen. (Pr. 5 Mk.). Die Stücke sind geschickt gemacht und klingen gut. Sie sind nicht ganz frei von Anklängen, einige ungarische Züge haften dem letzten insonderheit an, aber sie spielen sich gut und klingen frisch. Am wenigsten werthvoll schien mir das zweite. Sie werden Liebhabern vierhändiger Klaviermusik willkommen sein. Das letzte Werk der original-vierhändigen Sachen, die mir vorliegen, ist:

Rudolf Bibl, Op. 36, Sonate f. d. Pianoforte zu vier Händen. (Pr. 6 Mk.). Diese Sonate besteht aus 4 Sätzen, von denen besonders der 2., das Scherzo in fis-moll und der 4. Rondo alla Zingarese in a-moll werthvoll sind. Der erste Satz in A-dur, Allegro energico, beginnt mit einem kräftigen Thema, dessen Schluss ein kleines Zöpfchen trägt. Das zweite Thema in E-dur ist weich und ruhig, von gewisser Noblesse. Der Durchführungssatz verarbeitet mit geschickter Mache das erste Thema und berührt nur kurz vor der Rückkehr das zweite. Der Komponist geht frisch auf sein Ziel los, er kennt seine Kraft und sein Geschick. Manchmal macht die Musik in diesem Satze einen etwas schwatzhaften Eindruck, doch liegt das zur Hauptsache wohl in den Begleitungsfiguren. Das Scherzo ist ein sehr schöner Satz, um dessentwillen allein ich schon die Sonate empfehlen würde, es ist frisch erfunden und zeichnet sich durch schlanken, glatten Wuchs aus. Zum Andante ist ein einfacher, kurzer, wenig ausgeführter Liedsatz verwandt, der ganz hübsch klingt, ohne etwas Hervorragendes zu sagen. Interessanter wieder ist der letzte Satz, das Zigeuner-Rondo. Der beabsichtigte Character ist gut getroffen und schliesst der in A-moll beginnende Satz das Werk brillant und effektvoll in A-dur. Der Klaviersatz ist bequem, auch macht das Werk nicht allzugrosse Anforderungen an die Spieler. Bei dem Mangel an neuen Werken auf diesem Gebiete wird die Sonate gewiss nicht verfehlen, sich Liebhaber zu erwerben.

Von **Julius Zellner** liegt eine Sinfonietta (A-dur) für Orchester, Op. 26, im 4händigen Klavierauszuge vor. (Pr. 6,50 *M*.) Der Titel Sinfonietta ist in Bezug auf den einfachen Inhalt und die gute Behandlung der Form richtig gewählt, wahrscheinlich

in besonderer Hinsicht auf die Arbeit vom Komponisten mit Recht so gefasst und nicht, wie der gedankliche Ausdruck, der in dem Werke zur Erscheinung tritt, es gut gestatten würde, z. B. Abendmusik, Serenade oder dergl. Es enthält dieses Opus 5 Sätze, Molto moderato, Scherzo, Andante con moto, Menuett und Finale, eine Zahl, die auch für eine Sinfonie reichlich war. Selbstverständlich sind sie allesammt nicht zu weit ausgeführt. Die ganze Komposition wendet ihren Blick mehr nach rückwärts und sucht dort Vorbilder und Stützen. Es geht in sämmtlichen Sätzen friedlich und harmonisch zu, nur im Scherzo nimmt die Modulation einen lebhaften Anlauf, um in kurzer Zeit von der Ausgangstonart F-dur sich nach Ges-dur zu wenden, auch im letzten Satze macht der Komponist zu Anfang eine finstere Miene, indem er die klaren Dur-Tonarten, in denen sich die übrigen 4 Sätze bewegten (1. in A-dur, 2. in F-dur, 3. in D-dur, 4. in A-dur) verlässt und sehr ernsthaft in A-moll beginnt. Der polternde Ernst muss aber in der zweiten Hälfte der freundlichen Stimmung wieder weichen, indem der Satz dort sich wieder friedlich der Ausgangstonart A-dur zuwendet. Die Erfindung ist einfach und ungezwungen, die Melodie wohlklingend, die Harmonie einfach, der Rhythmus ungekünstelt, nirgends bieten sich uns schwer lösbare Probleme, nirgends spricht das Werk von Ringen und Kämpfen, von Schmerzen und Zagen. Indessen ist der Klang des Ganzen angenehm und wird sich das Werk im orchestralen Gewande gewiss gut präsentiren. Auch der Klavierauszug sei zur Kenntnissnahme bestens empfohlen.

Einen wesentlich andern Eindruck macht die Sinfonietta von **Hermann Grädener,** Op. 14. Dieselbe ist im 4händigen Klavierauszug von J. P. Gotthard erschienen. (Preis 8,40 *M.*) Hier hätte sich der Titel Sinfonie vielleicht ebenso gut geeignet, vermuthlich hat den Komponisten nur die geringere Ausdehnung des ersten Satzes davon zurückgehalten, vielleicht noch eine zarte Rücksicht auf das Andante und das Finale, die aber jedenfalls nicht nöthig war. Wenn das Werk auch nicht ureigen ist, wenn sich auch melodische und harmonische Parthien vorfinden, die deutlich auf schon Vorhandenes hinweisen, so ist der grosse Fluss und die gewählte Ausdrucksweise, besonders die vortreffliche Behandlung des Rhythmus so in's Auge fallend, dass wir die Anlehnungen leicht und gern übersehen und das Ganze mit freudigem Lobe begrüssen. Die Sinfonietta besteht aus 4 Sätzen, Allegro non troppo, C-dur, Scherzo, molto Allegro ¾ C-dur, Andante $^{3}/_{4}$ F-dur, Finale, molto vivo e leggiero $^{6}/_{8}$ C-dur. Die Themen sind einfach und ungezwungen leicht im Fluss und ohne besonderer Grösse, die Arbeit gewandt und formell, frisch und ohne Stockungen, wie schon oben erwähnt ist, die Behandlung des Rhythmischen ganz vortrefflich. Am meisten gefällt mir das Scherzo, wohl der bedeutendste der 4 Sätze, nicht der Erfindung nach, sondern der vortrefflichen Mache halber. Am tiefsten in Bezug auf Gehalt ist das Andante, dessen Motive trefflich zur Verarbeitung gelangen. Der letzte Satz ist äusserst lebensvoll, aber nicht überall ureigen. Der Klavierauszug ist geschickt gemacht, bietet leider fast gar keine Anhaltspunkte und Angaben, um einige Schlüsse in Bezug auf die Instrumentirung des Werkes zuzulassen. Nach andern Berichten über dasselbe soll diese jedoch eine bedeutende Seite des Opus ausmachen und in Hinsicht auf ihre Feinheit vielleicht höher stehen als die Erfindung. Darnach wäre es also wohl angezeigt, dieser Sinfonietta von seiten unserer Orchesterleitungen einige Beachtung zuzuwenden. Den Klavierspielern sei der 4 händige Klavierauszug hiermit bestens empfohlen.

Hermann Grädener, Op. 12, Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli. Klavierauszug für 4 Hände vom Komponisten. (Pr. 7,50 *M.*) Auch in diesem Werke zeigen sich dieselben Eigenschaften des Komponisten wie im vorigen: vortreffliche Behandlung des Technischen, gesunde Empfindung frei von Ueberschwänglichkeit, Vermeidung des Gewöhnlichen und Streben nach dem Edelsten und Besten. Der gedankliche Inhalt sämmtlicher Sätze ist wesentlich schwerer in's Gewicht fallend als der der Sinfonietta. Das Oktett besteht aus 4 Sätzen: Moderato C-dur $^{4}/_{4}$, Allegro non troppo, C-dur $^{3}/_{8}$, Andante con Variazioni, G-dur $^{2}/_{4}$, Allegro non troppo ma con fuoco, C-dur $^{4}/_{4}$. Die Grundstimmung des Ganzen ist ernst, aber nicht grüblerisch düster. Das erste Thema ist von bedeutsamer Physiognomie, seine einzelnen Züge leuchten uns im Uebergange zum zweiten, weniger grossen, weicherem und modulatorisch etwas unruhigerem Thema, als auch im geschickt gemachten Durchführungssatze überall entgegen. Ueberhaupt geht der Komponist sehr ökonomisch mit seinem Material zu Werke und versteht die Verwendbarkeit desselben zum organischen Ausbau des Ganzen vorzüglich. In dem frischen zweiten Satze wirken die Taktänderungen von $^{3}/_{8}$ zu $^{3}/_{4}$ ganz vortrefflich, hier sind auch eine ganze Reihe harmonischer Feinheiten zu finden, pikante Akkordbildungen, die Grädener gern, doch nicht übermässig anwendet, so dass sie nie reizlos werden. Der kurze Mittelsatz im Andante ist modulatorisch sehr interessant, das ganze Thema sonst von fast volksliedartiger Einfachheit. In den Variationen ist viel Reizvolles enthalten, auf den kleineren Kanon in der Oktave in den Oberstimmen der 4. Variation mache ich besonders aufmerksam. Ein schwungvoller Satz in C-dur, dessen Mitte eine schöne Episode in Es-dur aufweist, schliesst das Ganze. Hoffentlich begegnet man dem Werke in kommender Saison auf den Programmen der Quartettvereine.

Es bleiben von den zur Besprechung eingesandten Musikalien aus dem Verlage von Ed. Wedl, Wiener-Neustadt, nur noch 2 vierhändige Ouverturen übrig, nämlich: **Franz Krinninger,** Op. 18, Ouverture zu: „Der Zunftmeister von Nürnberg" von Oskar von Redwitz, und: **Richard von Perger,** Ouverture zu „Signor Formico", komische Oper in drei Aufzügen. Die Bearbeitung des ersteren für Klavier zu 4 Händen ist von J. P. Gotthard. Eine Einleitung in D-dur $^{4}/_{4}$ eröffnet mit einem straff rhythmischen Thema das Ganze, nach wenigen Takten schliesst sich daran im selben Tempo ein Satz in B-dur $^{3}/_{4}$ Takt von

grösserer Ausdehnung. Das darin angeschlagene Thema athmet einen andern Geist; wenn das erste vielleicht das Abbild des ehrenfesten Zunftwesens sein soll, so zeigt sich in diesem etwas Zunftzopf. Nach der Einleitung bringt die Ouverture ein Allegro tempo D-dur 4/4 ein ziemlich bewegtes Thema, dem zweiten Einleitungsthema etwas verwandt, welches jedoch nicht den beiden ersten an Werth gleichzustellen ist. Im Verlaufe treten noch 2 zweite Themen auf, eins in Fis-moll, das andere in A-dur, das letztere wahrscheinlich als musikalischer Ausdruck der für's Schauspiel unentbehrlichen Liebesepisode. In der Durchführung kommen das erste Einleitungsthema, das erste und das zweite Ouverturen-Thema zur Verarbeitung. Form und Fluss ist ganz gut, grossen Eindruck hat mir das Werk aber nicht gemacht. Indessen glaube ich, dass der Ouverture, falls sie geschickt instrumentirt ist, eine gewisse Wirkung nicht fehlen wird.

In der Ouverture von Richard von Perger zeigt sich die geschickte Hand eines gutbegabten Tonsetzers. Polternd und geräuschvoll ist der Beginn der Einleitung des Werkes, die Fortsetzung derselben deutet auf einige Sentimentalität. Das erste Thema zeigt nicht besondere Originalität, hat aber eine leichtbewegliche komische Physiognomie, im zweiten erscheint jedenfalls wieder das etwas sentimental gestimmte weibliche Element auf der Bildfläche. Die Verarbeitung ist, wie oben schon gesagt, ganz geschickt gemacht. Die Ouverture wird einen freundlichen, wenngleich nicht tiefgehenden Eindruck hervorbringen. Beide Werke spielen sich bequem und mache ich Liebhaber von dergleichen Novitäten auf dieselben aufmerksam.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Gustav Brahmüller: Walzer A-dur. op. 9, No. 1. Berlin, Challier. Pr. 1 Mk.

Leichter als Chopin's Desdur-Walzer.

Zu 4 Händen.

Josef Löw: Zum Vorspielen, 3 brillante Klavierstücke ohne Oktaven und mit Fingersatzbezeichnung für 2 Spieler auf gleicher Stufe.

1. Rondo. 2. Impromptu. 1. Polonaise. Leipzig, Forberg. Als instruktive, wohlklingende und brillante Vorspielstücke sehr zu empfehlen.

= Clementi op. 36.

Winke und Rathschläge.

Der Triller wird oft schon beim langsamen Einstudiren eines Stückes so schnell gespielt, dass derselbe, wenn er im Verhältniss zum richtigen Tempo des Stückes an Schnelligkeit zunehmen sollte, gar nicht mehr ausgeführt werden könnte. Der Triller werde anfangs langsam und mit steter Rücksicht auf gleichmässige Eintheilung studirt, mit der allmähligen, nach dem Metronom zu regelnden Tempo-Beschleunigung des Stückes wird derselbe auch dem wahren Charakter des Trillers, der im Abwechseln der beiden Töne in dichtester Folge besteht, annehmen und klar und sicher zur Ausführung gelangen. Nützliche Vorübungen zum Trillerspiel enthält meine „Technische Grundlage des Klavierspiels op. 27. E. B.

Der Triller ist eine ordentliche und angenehme Abwechselung zweier, nächster Töne, die um einen ganzen oder halben Ton von einander abstehen. Der Triller ist hauptsächlich zweierlei, nämlich: der mit der grossen und der mit der kleinen Sekunde. Und Diejenigen irren sich, die das Anschlagen der kleinen Sekunde mit dem Worte Trillero von dem Anschlagen mit der grossen Sekunde, als dem Trillo, unterscheiden wollen, da doch Trillero nur einen kurzen Triller, Trillo aber allemal einen Triller anzeigt, er sei vom ganzen oder halben Ton gemacht. Der Triller mit der grossen Sekunde formirt, wird der ganztönige und der mit der kleinen Sekunde der halbtönige genannt.

Aus: Leopold Mozart's gründlicher Violinschule.

Der Notenwerth der Triller-Tontheile ist von dem Tempo des betreffenden Tonstückes abhängig. Wenn die im Vortrage der Musik vorkommenden und durch gewisse Kunstwörter bezeichneten Tempi in 4 Gruppen getheilt worden, so sind jene durch Noten ausgedrückten Triller-Tontheile im langsamen Tempo: 64stel, im gemässigten: 32stel, im geschwinden: 16tel und im geschwindesten: 8tel Note. Nach vorstehender Regel macht man auf eine Viertelnote (und mit Einschluss des Nachschlages) im langsamen Tempo 8 Trillerschläge (Trillerglieder), im gemässigten deren 4, im geschwinden deren 2 und im geschwindesten nur einen Trillerschlag, oder einen Triller, wie man auch zu sagen pflegt, auf gedachter Note im langsamen Tempo acht Mal, im gemässigten vier Mal etc. Obgleich die Trillertheile in den Grenzen der bezüglichen Tempo-Gruppe sich um ein ganz Geringes entweder schneller oder langsamer angeben lassen, als in dem Medium, so darf die angegebene Anzahl Trillerschläge weder vermehrt noch vermindert werden. Denn wollte man — wenn man es vermöchte — die Anzahl der Schläge z. B. der des ordentlichen Trillers, auf eine Viertel-Note im langsamen Tempo verdoppeln und statt 8 deren 16 nehmen,

so würde dies dem richtigen (musikalischen) Gehör ebenso wenig Vergnügen gewähren, als dem gesunden natürlichen Auge z. B. die sonst graden, doch aber zu engen und nicht zu unterscheidenden Schattirungslinien einer Zeichnung.

Auf den etwaigen Einwand: „Aber das hört oder bemerkt ja Niemand, wie viel Trillerschläge man jedes Mal macht", sei bemerkt, dass das Ohr des Musikers — und sollte derselbe auch kein guter Rechenmeister sein — die jedesmaligen auch noch so schnell hervorgebrachten Trillerschläge genau und mit vollem Bewusstsein abmisst und zählt.

E. D. Wagner: Musikalische Ornamentik.

Anregung und Unterhaltung.

Das öffentliche Auswendigspielen. Nennt es nun ein Wagstück oder Charlatanerie, so wird Das doch immer von grosser Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? Warum den Fussblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wisst ihr nicht, dass ein noch so frei angeschlagener Akkord von Noten gespielt, noch nicht ein halb Mal so frei klingt als Einer aus der Phantasie? —

Robert Schumann.

Antworten.

H. W. in P. Die beiden erst genannten Werke genügen vollkommen.

Herrn Theodor Weber hier. Bemühen Sie sich doch einmal nach der Leipzigerstr. 30 in das Magazin vereinigter Berliner Pianofortefabrikanten. Dort finden Sie Klaviere aus den besten Berliner Fabriken vereinigt und können bequem Vergleiche anstellen. — Sie haben auch dort die Vergünstigung gegen monatliche Abzahlung von 20 Mark — ohne jegliche Anzahlung — ein Instrument zu erwerben.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber den Pianisten Hans von Bülow als Orchester-Dirigenten.

Von **William Wolf.**

(Schluss.)

Unter den Vortragsmitteln nun, welche dieses vorwiegende plastische Moment in den Ton-Gedanken unserer Klassiker zur äusseren Darstellung bringen, ist das allerwichtigste der Accent. Derselbe hebt in der fortfliessenden Tonreihe die einzelnen Haupttöne hervor, wie die Deklamation der Sprache das einzelne Haupt-Wort über die übrigen des Satzes und die Hauptsilbe jedes Wortes über seine Nebensilben hervorhebt. Durch dieses Markiren der Haupt-Tonpunkte werden die zusammengehörigen Töne einer jeden Gruppe um ein Centrum, um eine Spitze vereinigt, und in Folge dessen gliedert sich die Gesammt-Tonreihe zu Abtheilungen und Unterabtheilungen, zu lauter in sich abgerundeten, mehr oder weniger mit einander verbundenen Tonformen; der Accent also giebt dem erklingenden Musikstück Gestalt. — Demgegenüber ist unter allen Vortrags-Nüancen, welche diese klare, plastische Darstellung zu behindern vermögen, die allergefährlichste das crescendo und decrescendo innerhalb eines Tones. Ein mit dieser Nüance gespielter Ton bildet für sich allein ein kleines abgeschlossenes Ganze, da er in sich selbst eine volle Entwicklung: Steigerung, Höhepunkt und Herabsinken hat; er tritt daher dem Zuhörer immer als ein mehr vereinzelter Ton entgegen. Häufig ist das richtig, wenn der Ton vom Komponisten in der That als ein mehr oder weniger isolirter gedacht ist; ist aber der Ton Mitglied einer Ton-Gruppe, so wird durch diese Vortragsnüance das Gefühl der Zusammengehörigkeit für den Zuhörer erschwert oder aufgehoben. Ein besonders starker Fehler aber entsteht, wenn dieses An- und Abschwellen auf einen Ton gesetzt wird, der Accent-Bedeutung hat; denn alsdann wird die Accentwirkung in ihrem innersten Kern geschädigt. Jeder Accent hat den rechten Sinn nur, wenn er dem Ton in dem Moment des Einsatzes aufgeprägt wird. Nicht nur hat ein accent-bedeutender Ton diese seine Bedeutung doch schon im ersten Moment seines Auftretens, sondern aller Accent ist wesentlich rhythmischer Natur: der Accent-Ton steht entweder auf einem rhythmisch wichtigen Zeitpunkte (gutem Taktheile), oder wenn er auf einen unwichtigen Takttheil fällt (Synkope), so macht er diesen zu einem betonten, wichtigen; der Accent gebührt daher eigentlich immer nur einem einzigen rhythmischen Punkte in der Zeit, eben jenem Moment, in welchem der wichtige Ton einsetzt.

Den eben auseinandergesetzten Bedingungen für einen plastischen Vortrag in der Musik entspricht nun gerade die Natur des Klaviers aufs vollkommenste. Den Accent bringt dasselbe in der vorzüglichsten Weise hervor, nämlich gerade in der letzterwähnten Art als punktuelle Betonung, denn der Ton wird sofort nach dem ersten Moment schwä-

cher, und in den letztbesprochenen Fehler, eine Erweichung der Accentnote durch crescendo oder decrescendo, kann das Klavier gar nicht verfallen. Rechnen wir die bereits oben angeführten Umstände hinzu, dass der Geist der Musik als plastischer Aufbau aus einzelnen individuell abgegrenzten Tonerscheinungen vom Klavier aufs unverbrüchlichste gewahrt wird, dass ihm jenes Fortklingen in ganz gleicher Tonstärke, welches in raschen Passagen die einzelnen Töne fürs Ohr schwer unterscheidbar macht, unmöglich ist, und dass es noch weniger die Tonhöhen durch ein Hinüberziehen (piangendo) unbestimmt und zusammenfliessend zu machen vermag — so ergiebt sich, ein wie befähigter und treuer Verwalter jener Hauptseite des musikalischen Kunstgeistes (zumal in der klassischen Musik) das Klavier ist, und in wie hohem Grade ein Bülow durch intime Versenkung in Klavierwesen und Klavierliteratur Kräftigung und Verfeinerung seines Sinnes für einen vollkommen ausprägenden Vortrag erfahren musste. Den vorzüglichen Formsinn, den der grosse Musiker mit zur Welt brachte, hat der Klavierspieler in ihm gezeitigt, und dem Zusammenwirken beider Faktoren haben wir die herrliche und für gesund-empfindende Tonkünstler so erquickliche Darstellung des Bülow'schen Orchesters zu danken.

Wir sprachen aber oben von einer Plastik nicht nur der Gedankendarstellung, sondern auch des Tones, des Klanges selbst bei diesen Orchesteraufführungen. Auch hierfür mag dem Klavier ein Theil des Verdienstes gebühren. Bei jedem anderen Musik-Organ (Instrument oder menschliche Stimme), welches den Ton dauernd und fortfliessend darstellt, macht auch der dünn angegebene Ton schon einen melodischen Eindruck, zwar noch keinen innigen, keinen vollen, aber immerhin einen gesangmässigen. Auf dem Klavier ist aber mit dem dünnen Ton, wie er durch losen Fingeranschlag erzeugt wird, absolut kein gesangartiger Eindruck zu erzielen, erst der innige, der, wenn auch weiche, doch feste Druck des Fingers auf die Taste und des Hammers auf die Seite ergiebt jene Wirkung. Die Gewohnheit, den Ton auf diese Weise auf dem Klavier zu bilden, mag nicht wenig dazu beigetragen haben, unsern Bülow zur Forderung einer ähnlichen Tonbildung auch an seine Orchestermitglieder zu veranlassen, und dadurch jenen kernhaften Ton erzeugen zu lassen, der, wie wir oben sagten, gleichsam körperliche Fülle hat. Dieser kernhafte Ton ist übrigens nicht mit dem sogenannten „grossen Ton" zu verwechseln, der manchen Spielern (namentlich Violinisten und Violoncellisten) als Ideal vorschwebt und der in der Uebertreibung des ersteren besteht: ein nervös-gewaltsames Herausarbeiten der Klangfülle, welches meist auf sämmtliche Töne einer Melodiestelle gleichmässig angewendet wird, wodurch sich natürlich dem Eindruck des Exaltirten noch der des Monotonen gesellt.

Um aber die erziehliche Bedeutung, welche das Klavier in Bezug auf musikalische Plastik hat, ganz zu würdigen, wollen wir schliesslich noch die Kehrseite des Gegenstandes betrachten: die Hinderungen oder Gefahren, welche bei anderen Musikorganen der musikalischen Plastik gegenüber vorhanden sind. Wir wollen nur die beiden wichtigsten Gruppen dieser Organe, die Streichinstrumente und die menschliche Stimme, ins Auge fassen. Beiden wohnt die Fähigkeit inne, den Ton nicht nur gleichmässig fortklingend zu erzeugen, sondern ihn auch in mannichfacher Abstufung an- und abschwellen zu machen, und — man möchte sagen „leider!" — ist ihnen diese letztere Darstellungsform technischerseits die natürlichere; bei den Streichinstrumenten ist sie wenigstens leichter als das Hervorbringen eines völlig gleichmässigen Tones, und bei der Menschenstimme ist sie entschieden die näherliegende, da es dem Sing-Organ weit bequemer und behaglicher ist, die Luft erst nach dem Ansatz allmählig zu einem volleren Strom zu verdichten. Bei Streichinstrumentisten, sowie bei Sängern finden wir daher häufig eine sehr vorwiegende Neigung zu dieser Vortragsform, nicht nur auf Tongruppen, sondern auch auf einzelne Töne angewendet. Wie sehr aber diese Vortragsform, wenn sie auf accent-bedeutenden Noten zur Anwendung kommt, die Hauptwesenheit des Accentes, jenes wichtigsten Requisites für gestaltvollen Vortrag, aufhebt, haben wir oben gezeigt.

Beiden Arten von Organen ist ferner das Hinüberziehen von einer Tonhöhe zur anderen (piangendo) leicht ausführbar, ja beim Gesang bedarf es sogar erst tüchtigen Studiums, um dasselbe vermeiden, und Ton nach Ton fest ansetzen zu lernen. Diese Nüance des Hinüberziehens, wie sehr sie, massvoll und am rechten Orte angewendet, von schönster Wirkung sein kann, trägt doch ebenfalls die Gefahr einer Verwischung des musikalischen Gepräges an sich, die sich bei vielen Vortragenden aus beiden Sphären in bedauerlichem Grade geltend macht.

Wir haben drittens des Tremolando's zu erwähnen, welches Sängern wie Instrumentalisten so leicht zu Gebote steht, und gegen dessen erstaunlich übermässige Anwendung uns nur die Gewohnheit abgestumpft hat; es ist eine dem plastischen Prinzip äusserst gefährliche Nüance, welche so zu sagen das feste Baumaterial der Tonkunst selbst angreift, indem sie den Ton, der als einer, untheilbarer, als einheitliche Tonlinie gedacht ist, wieder in einzelne Schwingungen

zertheilt (wobei übrigens noch die Klang-Schönheit meist gänzlich verloren geht).

Endlich findet sich beim Gesang in Betreff des pünktlichen, rhythmisch genauen Einsatzes der Töne noch ein Hinderniss vor, das nur wenige Sänger genügend beachten und bekämpfen, und das nicht aus dem musikalischen Theil der Aufgabe, sondern aus dem textlichen herstammt. Bei denjenigen Wortsilben nämlich, welche mit einem oder mit mehreren Konsonanten beginnen, erfordert das Aussprechen dieser Konsonanten eine gewisse Zeit; da der Ton aber erst mit dem Auftreten des Vokals klingend wird, so muss das Aussprechen der Vor-Konsonanten so rasch und konzentrirt als möglich geschehen, bei schweren Konsonantkomplexen (wie die deutschen „spr", „pfl") sogar etwas vor dem Takttheil begonnen werden, sonst tritt der Ton erheblich zu spät ein. Wir kannten einen, im übrigen äusserst schätzbaren Bühnensänger, der in Folge langsamen Aussprechens einen ganzen Opernabend lang nie seine Töne gleichzeitig mit dem Orchester brachte.

Diese Umschau über die natürlichen Feinde, welche im Gesang und Streichinstrumenten-Spiel einen gestaltvollen, klar kontourirten Vortrag zu verhindern geeignet sind, wird erwiesen haben, dass unser an die Spitze gestellter Satz: es sollten Streichinstrumentisten und Sänger auch bei dem Klavierspieler fleissig in die Schule gehen, triftigen Grund hat, und dass er eine ebenso wichtige, ja, wie sich aus den Betrachtungen dieses Aufsatzes ergiebt, wohl noch wichtigere Lehre enthält, als der allgemein ausgesprochene, allerdings auch sehr wohlbegründete Satz, dass der Klavierspieler sich zugleich des Gesanges oder eines Streichinstrumentes befleissigen solle; die Eigenheiten der verschiedenen Musikorgane ergänzen sich eben einander.

Wenn daher Hans von Bülow mit seinem Orchester so grossartige und mustergiltige, in so echtem Musikgeiste und namentlich klassischem Musikgeiste gehaltene Leistungen hervorgebracht hat, so muss es uns Klavierspielern und Klavierlehrern wohlthun, zu erkennen, dass an der Zeitigung dieser vorzüglichen Leistungen auch unser Instrument, das Klavier, einen bemerkenswerthen Antheil hat — das Klavier, dem man von Alters her seine Mängel so laut vorwarf, keineswegs mit Unrecht, das aber diesen Mängeln gegenüber mit ebenso vielem Recht seine grossen Vorzüge in ein helles Licht stellen darf.

Falsche Noten.

Von **Carl Witting.**

Nicht alle Tonstücke unserer grossen Meister sind frei von Druckfehlern oder zweifelhaften Stellen. Die Regeln, welche die Harmonielehre aufzustellen hat, sind weder erdacht, noch gemacht, sondern nur erkannte Naturgesetze und wenn es ordentlich zugehen soll, müssen sie beachtet und befolgt werden; sie liegen gleichsam in der guten Musikluft. Aber jeder erfahrene Musiker weiss indess, wie schnell und unversehens sich irgend etwas in ein harmonisches Gefüge einschleichen kann, welches die Reinheit des Satzes beeinträchtigt, z. B. eine zweifelhaft aussehende Note im Manuscript — ob e oder f gemeint ist — kann schon Unheil in dieser Beziehung anrichten. Wird ein solcher Fehler nicht gleich entdeckt und verbessert, so bleibt er vielleicht auf immer darin und dann — von der grossen Masse — für eine geniale Eigenthümlichkeit des Autors gehalten. Man nehme es nicht für pedantische Quintenjägerei, wenn hier nun einige Stellen von schlecht klingenden Parallelen angezeigt werden, welche sich in Nr. 4 der Moments musicals von Fr. Schubert befinden. Es ist, nach meinem Dafürhalten, unmöglich, dass der geniale Autor diese Takte, so wie sie gedruckt sind, mit Bewusstsein kann geschrieben haben. Es können sogenannte Flüchtigkeitsfehler sein; oder auch der Stecher, der Korrektor können sie verschuldet haben. Genug, da sie einmal gedruckt waren, so sind sie auch in allen folgenden Ausgaben, die mir vorlagen, stehen geblieben. Nämlich: im 37. Takt zeigt sich folgende Quinten- und Oktav-Parallele



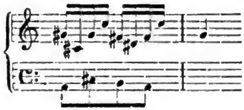
welcher Takt vielleicht heissen sollte



Die Takte 41 und 42 in ihrer harmonischen Grundlage



bringen in ihrer Zergliederung eine schlecht klingende Quintenparallele zu Gehör



Wer weiss wie diese hereingekommen? aber um sie herauszubringen müsste die Figur umgestellt werden. Bei allem Respekt, den jeder Musiker vor einem Komponisten wie Schubert hat, sollte doch der Autoritätsglaube nicht so viel Raum gewinnen, dass man gegen solche Verstösse, die kaum von Schubert direkt herkommen können, die Augen verschliesst und ungerade gerade sein lässt. Im Gegentheil man beweist erst recht, wie hoch man einen Autor schätzt, wenn man seine Werke von solchen Nachlässigkeitsfehlern befreit.

Bei Beethoven — der in jeder Beziehung einer der sorgfältigsten und gewissenhaftesten Autoren war — kömmt in op. 57 eine gut klingende Quintenparallele vor, damit aber das scharfe Auge nichts zu tadeln finde, ist die Stelle so notirt, dass nicht 2 Quinten folgen, sondern nach einer doppelt übermässigen Quarte eine Quinte folgt:



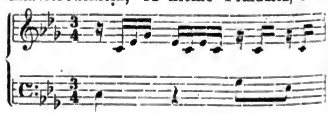
Noch möchte ich den Herren Kollegen folgende zweifelhafte Stellen zur gefälligen Beachtung und zum gegenseitigen Meinungsaustausch empfehlen. Am Ende des 1. Theiles in Beethoven's Sonate op. 2, Nr. 3, im 8. Takte rückwärts gezählt, steht in einigen Ausgaben die zweite Hälfte des Taktes mit dem Fis-Triller, in andern mit dem f-Triller, was ist richtig? In der Etüde Nr. 2 von Cramer (Bülow-Ausg. Nr. 19) unterbricht in vielen Ausgaben im 8. Takte, die erste Hälfte desselben die Reihe der 6 Akkorde, um kadenzartig den Tonschluss nach E-moll zu geben. Harmonisch ist es annehmbar, aber melodisch entsteht dadurch eine störende Lücke. Der Autor, welcher an seinen mit Recht gerühmten Etüden, sein „ganzes Leben lang gefeilt hat“, wie er sich selber ausdrückte, sollte er hier nicht anstatt



gemeint haben:



also d für e, wie ich es auch in einer alten Ausgabe gesehen? Das gis in dem letzten Viertel der linken Hand könnte hier, um den schlecht klingenden Querstand zu vermeiden, auch hinweg gefeilt werden? — In Bach's Klavierbüchlein, 12 kleine Präludien, Nr. 7



(in den verschiedenen Ausgaben ist die Nr. eine andere) beginnt mit dem 17. Takte im Orgelpunkt auf D. Dieses D wird im 23. Takte zu Es, aber im 24. Takte ist das hier so herrlich klingende D wieder da. Der tonreiche und kraftvolle Orgelpunkt ist auf diese Weise durch das Es in einer abschwächenden Art unterbrochen und giebt als Zugabe eine schlecht klingende Harmoniefolge



Sollte dies Es nicht ein verkanntes D sein?

Es würde mich freuen, hiermit einen Meinungsaustausch angeregt zu haben.

Zur Anatomie der Hand.

Von **Richard Zeckwer.***)

Im Jahrgange 1879 des „Klavier-Lehrers" erschienen eine Anzahl von Aufsätzen über die Anatomie der Hand und des Armes von Gustav Stoewe, die mich in einem so hohen Grade interessirten, dass ich mir die darin empfohlenen Präparate des Herrn Wickersheimer, Präparator am anatomischen Museum in Berlin, kommen liess. Mit Eifer betrieb ich das Studium der Anatomie, nicht nur aus anatomischen Büchern, sondern auch im Secirzimmer der hiesigen Universität. Mein Hauptaugenmerk richtete ich auf die Unbehilflichkeit des vierten Fingers, die Ursache und die Ueberwindung dieser Schwierigkeit. Wie jeder Klavierlehrer weiss, erfordert es jahrelange Uebung, diesen Finger dem Willen unterthänig zu machen. Robert Schumann versuchte durch mechanische Hilfsmittel die Zeit der technischen Studien zu verkürzen. Er band den 4. Finger an eine Schnur, liess dieselbe über eine Winde, die er an der Decke seines Zimmers über der Klaviatur befestigt hatte, laufen und zog den Finger auf und ab. Dadurch erlangte der Strecker-Muskel (Extensor) wohl die erwartete Geschmeidigkeit, aber der Beuger (Flexor) wurde gelähmt, so dass er den Finger nicht gebrauchen konnte. Diesem Uebelstande haben wir wohl zu verdanken, dass Robert Schumann nicht Klavierspieler wurde, sondern der Komponist, den alle Welt bewundert.

Alle mechanischen Hilfsmittel, die erfunden wurden, den Zustand des vierten Fingers zu verbessern, werden nichts dazu beitragen, diesen Finger gelenkig zu machen. Es muss durch den Willen vom Gehirne auf die Muskeln eingewirkt werden. Diesem sind aber entgegen die eigenthümliche Beschaffenheit unserer Hände.

Die Strecker-Sehnen auf der Oberfläche der Hand laufen vom Nagelgliede der Finger über das Handgelenk. Die Sehne des vierten Fingers ist aber, wie aus jedem anatomischen Buche zu ersehen, durch zwei kleine Sehnen diagonal verbunden mit den Sehnen des dritten und fünften Fingers. Nachdem ich zur Ueberzeugung gekommen war, dass nur diese zwei kleinen Sehnen die Schwierigkeit des Aufhebens des vierten Fingers verursachten, fragte ich bedeutende Aerzte, ob durch Durchschneiden dieser Sehnen die Steifheit dieses Fingers vermindert werden könnte. Einige sagten mir, dass die Ursache der Steifheit dieses Fingers nicht in den beiden erwähnten Sehnen liege, sondern in den Beuger-Muskeln. Andere wieder meinten, es wären die Strecker-Muskeln. Endlich fand ich in Herrn Dr. W. Forbes, Professor der Anatomie am „Jefferson College", einen Doktor, der meine Ansicht theilte. Er versprach mir, sobald ich Jemanden finden könnte, der sich dieser Operation unterziehen würde, dieselbe auszuführen. Ein junger Mulatte, der in meiner Musikschule die Bälge der Orgel tritt und auch schon etwas Klavier spielt, erklärte sich bereit dazu. Vor der Operation mass ich die Höhe, zu welcher er den 4. Finger heben konnte, wenn er die gerundeten Finger auf den Tisch legte. Dieselbe betrug $^1/_4$ Zoll. Gleich nach der Operation liess ich ihn dasselbe Experiment machen, und er konnte den Finger ohne jegliche Schwierigkeit $1^1/_4$ Zoll hoch heben. Dies war nun der klar liegende Beweis, dass die beiden kleinen Sehnen die alleinige Ursache sind, dass unser vierter Finger so unfügsam ist und den Anfängern des Klavierspieles so viele Schwierigkeiten verursacht.

Ich fürchtete nur, dass der Finger seine Kraft verlieren könnte. Aber auch dieses war ohne Grund; der Finger hat bedeutend an Stärke gewonnen.

Die Operation ist wenig schmerzlich, hinterlässt nur zwei ganz kleine, kaum bemerkliche Narben; bewirkt aber, dass man den vierten Finger mit derselben Leichtigkeit bewegen kann, wie die übrigen.

Etwas über Chopin**).

Hochgeschätzter Herr!

Meine Erinnerungen an Chopin wünschen Sie zu kennen. Fünf Jahre, von 1839 bis 1844, habe ich Chopin's Unterricht genossen. Sehen Sie, wie glücklich ich gewesen bin: besonders glücklich, weil ich den wahren, gesunden Chopin, gekannt habe: gesund, wenn man will, denn sein Taschentuch war immer gegenwärtig, und oft blutbefleckt; aber doch, kann ich sagen, dass ich Chopin in seinen besten Jahren gekannt habe: kränklich war er, aber noch nicht krank oder gar todtkrank: der ganze, vollständige, reife Chopin, und man muss nur nicht sagen, dass ich zu jung war um ihn zu beurtheilen, denn, in Bezug auf Geist und Urtheil, war ich frühzeitig gereift.

Ja, eine liebe, anziehende und mächtige Erscheinung trat uns in ihm entgegen. Es trifft sich selten, dass der Mann seinen Werken gleich ist; ich weiss nicht, ob ich mich verständlich ausdrücke: ich will sagen, dass derjenige, der Chopin's Musik schätzt, sich Chopin's

*) Nr. 4 des Klavier-Lehrers (1882) brachte die Mittheilung, dass ein Klavier-Lehrer in Philadelphia, um die Beweglichkeit des vierten Fingers zu erhöhen, an einem seiner Schüler die Durchschneidung einer Fingersehne vornehmen lassen wollte; seine anatomischen Studien hätten ihn zur Ueberzeugung gebracht, dass eine solche Operation vom besten Erfolg für beregten Zweck begleitet sein würde. Das wurde damals von vielen Seiten angezweifelt. Nun ersehen wir aus obigem Aufsatze, dass die Operation gelungen und den erwarteten Erfolg gehabt hat. Dessenungeachtet möchte ich vorläufig vor der Operation noch ernstlich warnen. E. B.

**) Der Verfasser dieses Briefes, Herr Georges Mathias, Lehrer am Konservatorium zu Paris, eben so bedeutend als Pianist wie als Komponist, ist einer der wenigen noch lebenden Schüler Chopin's. E. B.

Figur vorstellen kann. Das ganze Schwärmerische, Reizende, seines Schaffens, spiegelte sich in seinen Zügen. — Er war nicht gerade vornehm, aber distingué. Man musste ihn sehen: immer die Schultern ein wenig hoch, leicht gebückt, die ächte polnische Haltung; sehr oft mit dem Rücken am Kamin, und von da seinen Rath gebend. Als Lehrer war er ganz eigenthümlich pünktlich und von einer kaum glaublichen Sorgfalt, aber auch leicht aufgebracht, er konnte sich im Zustand der Aufregung die Haare ausreissen. Einmal zerschmetterte er in meiner Gegenwart einen Stuhl Glauben Sie ja nicht, dass ich der Schuldige war; es war am Ende der Lektion eines anderen Schülers. Chopin's Züge kennt man gar nicht mehr. Ich wenigstens kenne kein einziges befriedigendes Porträt ausser dem Medaillon von Bovy, nach dem wir einen Kupferstich besitzen. Dieses Medaillon ist vorzüglich. Der Wuchs der Haare ist ausgezeichnet wiedergegeben. Diesen Stich sieht man hier bei Maho.

Mit Chopin studirte man gewöhnlich Field, und wieder Field; Clementi's Gradus; Bach's Clavecin bien tempéré. Er war ein grosser Feind des sogenannten Tempo rubato. Sein Steckenpferd war fortwährend die Begleitung ohne Wechsel des Tempos, und dabei die Tempo-Freiheit der recitirenden Partie: also eigentlich Tempo rubato mit unveränderlichem Tempo der Begleitung. Sein Unterricht war oft höchst poetisch. Er fand merkwürdige, meist sehr zutreffende Gleichnisse. Zum Beispiel in Weber's Sonate in As, folgende Stelle:



„C'est le passage d'un ange aux ailes déployées", sagte er. — Chopin war einfach; seiner Grösse sich bewusst, aber gerade das Gegentheil eines Charlatans. Einfach und klug. Er wusste wohl, dass er ein Auserlesener war unter den Auserlesenen, aber er kannte ganz gut seine Schwächen. Einmal war der Graf von Perthuis bei ihm, gerade als meine Stunde aus war: „Chopin, pourquoi ne nous faites-vous pas un opéra? — (Graf von Perthuis war aide-de-camp vom König Louis Philipp, ein grosser Musikliebhaber, und einer der ältesten Freunde Chopin's). — „Ah! Monsieur le Comte", war Chopin's Antwort, — „laissez-moi écrire pour le piano: c'est là mon affaire!" — Das habe ich mit meinen Ohren von Chopin gehört. — Liszt war sein Abgott, aber doch habe ich öfters wahrgenommen, wie ihm dies und jenes von Liszt's damaligen Kompositionen zuwider war. Ich war gerade eines Sonntags bei Chopin; die Gazette musicale desselben Tages gab als Beilage die Adelaïde von Liszt. Chopin war wüthend über die Cadenzi am Ende des Andante. Sie erinnern sich ihrer wohl? Chopin war ein köstlicher Nachahmer: Thalberg's Art wusste er zum Todtlachen nachzumachen. Ich spreche Ihnen von 1839—40, wo ich circa 12 Jahr alt war. Ich habe das Manuscript des 2. Heftes der Etüden gesehen, und die 2. Etüde in F-moll habe ich gespielt, gewiss der erste, der sie gespielt hat. Chopin's Musikschrift ist sehr fein und elegant. Das Verhältniss zu George Sand war eine Hauptursache seines frühzeitigen Todes. — Für heute schliese ich, mein Brief ist schon lang genug.

Paris. Georges Mathias.

Musik-Aufführungen.

Dresden, 26. Juni. Ich komme heute erst dazu, Ihnen, wenn auch etwas verspätet, über eine, durch Schüler der Fürstenschule in Meissen, als Vorfeier des Geburtstages König Alberts von Sachsen am 22. April stattgefundene Aufführung einer Tragödie des Aeschylos zu berichten. Es handelte sich um des grossen griechischen Tragikers „Perser", verdeutscht und ergänzt von Hermann Köchly und mit einer durchaus stilgemässen Musik versehen von E. B., d. h. von dem talentvollen Erbprinzen **Bernhard von Sachsen-Meiningen-Hildburghausen**. Der Meissner Aufführung der Perser waren bereits ebensolche in Heidelberg, Mannheim, Wien, Weimar und Charlottenburg vorausgegangen und überall hatte nicht allein das unsterbliche Dichterwerk, sondern auch die sich demselben in antiker Weise dienend unterordnende und seinem poetischen Wortlaut, Strophenbau und Metrum innig anschliessende Musik verdienten Beifall geerntet. Und hierauf kommt es allein für eine Musik an, die gleichsam die, das Drama, namentlich die Tragödie der Griechen begleitende Tonkunst der Alten, neu unter uns Kindern der Gegenwart erstehen lassen will. Denn die Musik war bei den Griechen noch keine freigewordene, die Bedingungen ihres Daseins allein in sich selber tragende Kunst, sondern blieb auf die engste Verbindung mit Poesie, Mimik und Tanz angewiesen. Ein leuchtendes Vorbild der schöpferischen Thätigkeit nun, welche dem modernen Tonkünstler auf einem Felde, auf welchem er sich in der angedeuteten Weise zu beschränken hat, übrig bleibt, gab Felix Mendelssohn in seiner klassisch gewordenen Musik zu Antigone und Oedipus auf Kolonos. Diesen, durch den zu früh hinübergegangenen grossen deutschen Tondichter gegebenen Mustern schliesst sich der Komponist der „Perser", ohne darum etwa zum blossen Nachahmer und Nachbeter zu werden, sondern mit innerer Freiheit und bewahrter eigener künstlerischer Individualität an. Zum Mittelpunkte der Entfaltung musikalischer Wirkungen mussten natürlich auch in den Persern die Chöre werden, deren eigentlicher musikalischer Bau, ganz abgesehen von ihrem auf Versmaassen ruhenden rhythmischen Accenten, durch Strophe und Gegenstrophe und oft noch erweitert durch Mittel- und Schlussstrophe, ein für allemal im voraus gegeben ist. Die hieraus resultirende und immer wiederkehrende Kunstform würde mit ihren vielfachen musikalischen Reprisen, monoton werden, wenn es dem Tondichter nicht gelänge, dieselbe, durch einen besonderen jedesmaligen Ausdruck, der von den verschiedenen, in diesen Chören beim Dichter herrschenden Seelenstimmungen bedingt ist, musikalisch immer wieder neu und anders zu beleben. In dieser Beziehung nun verdient die Komposition der Chöre zu den Persern ein warmes Lob. Grössere Kontraste musikalischen Ausdruckes, als zwischen dem Parodos: „Schon hinüber ist das stadtstürmende königliche Kriegsheer" und dem Kommos (der Todtenklage): „Nun stöhnt das ganze weite Reich", sind in dem engen, hier der Tonkust gebotenen Rahmen

kaum denkbar, und doch liegt hier wie dort dieselbe einfache Kunstform dem musikalischen Aufbau zu Grunde. Sehr würdig und schön ist, namentlich in der ersten Strophe der Todtenklage, die musikalische Wiedergabe der Zeilen:

„Denn Xerxes führte sie — hinab,
Denn Xerxes führte sie — in's Grab!"

Zu den Worten „hinab" und „in's Grab" scheinen auch die Stimmen des Chores in schaurige Abgründe zu versinken. Besonders gelungen sind dem Komponisten mehrere der, die Strophe der Chöre unterbrechenden und verbindenden Sologesänge einzelner Choreuten und Chorführer. Weit unter den vokalen Wirkungen standen die instrumentalen, namentlich auch in den selbstständigen Zwischen- und Vorspielen. Doch rühren dieselben, soweit es sich dabei nur um Instrumentirung handelt, nicht von E. B., sondern von einem Fachmusiker her, dem es nicht gelungen, den Vorbildern, die Mendelssohn auch nach der Seite der Orchesterbegleitung in seinen Antigonechören u. s. w. gegeben, einigermaassen nahe zu kommen. — Die Meissner Aufführung, die ein grosses und zum Theil sehr gewähltes Publikum (ausser dem Lehrerkollegium der Meissner Fürstenschule und deren Angehörigen auch viele nambafte Dresdener Gäste), versammelt hatte, nahm im allgemeinen einen würdigen Verlauf. Die Reinheit der Chöre, noch entschiedener aber das Zusammenstimmen des Orchesters mit jenen liess freilich Wünsche übrig. Alle auf der oberen Bühne und in den Chören Mitwirkende waren Fürstenschüler; das Orchester war städtisch und stand unter Direktion des Meissner Dom-Musikdirektors Hartmann, unter dessen Führung wir bei anderen festlichen Gelegenheiten sehr gelungene Aufführungen in den Hallen des ehrwürdigen Meissner Doms beiwohnten. Dem Komponisten der Perser wünschen wir auf dem beschrittenen Wege fortzuschreiten. Weitere Studien im Felde des polyphonen Vokalsatzes und strenger Kunstformen werden Talent und Leistungen des hohen Herrn, die jetzt schon über das Niveau eines schön beanlagten und gebildeten musikalischen Dilettantismus hinausgehen, noch steigern und vertiefen, und dies verdienen, ebensosehr wie seine Begabung, auch der Ernst und die Begeisterung des jugendlichen Komponisten.

Emil Naumann.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Märkische Central-Sängerbund wählte in seiner letzten Vertreter-Versammlung Herrn W. Handwerg, Direktor des „Pädagogiums für Musik" hier, zu seinem Bundesdirektor. Der Bund besteht zur Zeit aus 71 Vereinen mit 1500 Sängern.

— Herr Ernst Challier, Leipzigerstr. 56, hat soeben ein kleines sehr verdienstvolles und empfehlenswerthes Werk in die Welt geschickt. Es ist eine Tabelle der Klavier-Sonaten von Clementi, Haydn und Mozart alphabetisch nach den Tonarten geordnet mit den sauber gestochenen Anfangstakten und, was das wichtigste ist, mit den Nummern versehen, welche sie in den verschiedenen in der Numerirung von einander abweichenden Ausgaben tragen. So wird man jetzt jede Sonate in den verschiedenen Ausgaben genau bestimmen können, was Lehrern und Schülern eine grosse und willkommene Erleichterung gewähren wird. E. B.

— Die Preiskonkurrenz in Hamburg, welche 1880 für Kompositionen für Violoncell und Pianoforte ausgeschrieben wurde, hat 98 Einsendungen zur Folge gehabt. Mit Preisen sind jetzt ausgezeichnet worden: Kompositionen von G. H. Witte in Essen, Gustav Jensen in Köln, Konrad Heubner in Waldpark bei Dresden, Ludwig Fraatz in Hamburg und Louise Adolphe le Beau in München.

— Die öffentliche Versteigerung der höchst werthvollen Sammlung musikalischer Autographen, welche vor kurzem von dem Hause List und Francke in Leipzig veranstaltet worden, hat nicht nur die hervorragendsten Sammler oder deren bevollmächtigte Vertreter, sondern auch die Agenten aller berühmten Bibliophilen nach dem „kleinen Paris" gelockt. Die Sammlung umfasst Blätter, wie sie seit langer Zeit nicht in den Handel gekommen sind, wahrscheinlich in langer Zeit nicht wieder unter den Hammer kommen werden. Eine Mappe mit 83 Skizzenblättern Beethoven's enthält den Entwurf zur C-moll Symphonie, die Musik zu Goethe's „Egmont" in Bruchstücken, Andeutungen zur F-dur-Symphonie u. s. w. Der Triumphmarsch aus dem Kuffner'schen Trauerspiel „Targeja" füllt 60 Blätter handschriftlich aus, 60 Blätter, die von seiner Hand hergestellte, von ihm revidirte Partitur-Abschrift des Originalterzetts „Tremate, empi, tremate." Von besonderem Interesse ist auch ein Band mit 27 Blättern in Hochfolio, Stimmen aus der Ouverture zu „König Stephan", oder „Ungarn's grosser Wohlthäter", einem Festspiele, das am 9. Februar 1812 zur Eröffnung des neuen Theaters in Pest eigens komponirt wurde. Ausser den 8 Werken Beethovens gelangten ein Band abschriftlich gesammelter Kirchenmusik im Autograph Mozarts, vier Handschriften von Franz Schubert, je eine von Carl Maria von Weber, Franz Liszt und F. Chopin, sowie elf sehr bedeutende Sachen von Felix Mendelssohn-Bartholdy zum Verkauf. Unter diesen letzteren befand sich eine vom Komponisten ins Reine gebrachte vollständige Partitur des „Paulus", ein ungedruckter Choral, ein ebenfalls ungedrucktes „Weihnachtslied", ein Kanon für Männerstimmen, nicht im Druck erschienen, und ein Reiselied „Ich reis' in's finstre Land hinein", welches noch ungedruckt ist. Ein am 25. Juli 1833 in London komponirtes „Andante" und ein „Adagio" — beide Sätze noch ungedruckt — beschliessen den einen der Bände, welcher zweifellos nach England gehen wird, da, wie man sagt, die Königin Viktoria Auftrag zu seinem Erwerb gegeben hat. In einem Bande gesammelter Autographen findet sich noch ein ungedrucktes Lied Mendelssohns: „Mein Liebchen, wir

sassen beisammen", und seine letzte Komposition: „Vergangen ist der lichte Tag", vor. Ausserdem enthält die Kollektion Autographen von Auber, Berlioz, Lachner, Lanner, Marschner, Meyerbeer, Rossini, Schumann, Spontini, Verdi, Strauss, Thalberg, Wagner, Bennett, Gade, Hiller, Moscheles u. A. — Eine Briefautographensammlung berühmter Persönlichkeiten schloss sich der obigen in der Versteigerung an.

— In der magyarischen Uebersetzung des Textbuches zu Richard Wagner's „Meistersinger" ist die Stelle „Ei, ei, hier wird es Händel geben" folgendermassen übersetzt: „Tojás, Tojás, majd csirke lesz belöle", was, in's Deutsche zurückübersetzt, heissen würde: „Ein Ei! Ein Ei! Da wird gewiss ein Backhändl daraus!"

— Soeben, bei Schluss der Redaktion, geht mir die betrübende Nachricht zu, dass **Joachim Raff**, Direktor des Hoch'schen Konservatoriums zu Frankfurt a. M., in der Nacht vom 24. zum 25. Juni gestorben ist. Geboren wurde er am 27. Mai 1882 zu Lachen im Kanton Bern.

London. Die musikalische Matinée in Flora-Hall zum Besten des projectirten Konservatoriums übte eine grosse Anziehungskraft auf das Publikum, denn es war bekannt, dass der Herzog von Edinburg daran Theil nehmen werde. Der Sohn der Königin Victoria beschränkte sich nicht darauf, seinen Platz im Orchester einzunehmen, er spielte auch ein Violin-Solo und begleitete Frau Albani zu dem „Ave Maria" von Gounod. Die Einnahme ergab die Summe von 50 000 Francs. —

London, 21. Juni. Die gestrige erste Aufführung von „Tristan und Isolde" seitens der deutschen Operngesellschaft der Herren Franke und Pollini im Drury-Lane-Theatre gestaltete sich zu einem der interessantesten Ereignisse der jetzigen Musiksaison. Das Haus war buchstäblich ausverkauft, und unter der Zuhörerschaft bemerkte man Adeline Patti und fast alle übrigen Berühmtheiten der musikalischen Kreise. Die Ausführung der Oper liess in musikalischer wie dramatischer Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Die dem Werke bereitete Aufnahme war eine enthusiastische. Die meisten Londoner Blätter zollen der Art und Weise, in welcher die Oper zur Darstellung gebracht wurde, das grösste Lob, sind aber sonst etwas zurückhaltend in ihrem Urtheil über das Werk selbst. (Voss. Ztg.)

Neapel. Die hier erscheinende Fachzeitung „Archivio Musicale" schreibt anlässlich des Ablebens des italienischen National-Helden Garibaldi einen Konkurs für eine Klavier-Komposition (zu 2 Händen) über das Thema und den Titel: „Der 2. Juni" aus, um diesen Gedächtnisstag zu Ehren der Manen des jüngst verstorbenen Nationallieblings des italienischen Volkes auch durch eine würdige nationale Komposition zu verherrlichen und für die Dauer noch mehr zu popularisiren. Die Kompositionen sind franko an die Redaktion des „Archivio Musicale" 38 Strada Ponte di Chiaia Neapel bis zum 31. Juli 1882 einzusenden. Der erste Preis beträgt 100 Lire. Die prämiirte Komposition wird in der genannten Zeitschrift veröffentlicht.

Wien. Um die Vincenz Zusner'schen Liederpreise zu 20 Dukaten und 10 Dukaten, welche auf Grund einer Stiftung durch das hiesige Konservatorium alljährig zur Verleihung gelangen, sind 26 Bewerbungen eingelaufen. Die Preisrichter: Herr Direktor Hellmesberger und die Herren Professoren Krenn und Dr. Gänsbacher haben den ersten Preis dem Herrn Josef Rosenberg, Kompositionsschüler des dritten Jahrganges, und den zweiten Preis dem Herrn Hans Grafen Zois, Kompositionsschüler des ersten Jahrganges, zuerkannt. Diese Preise wurden im Beisein von Mitgliedern der Gesellschafts-Direktion, des Lehrkörpers und der Studiengenossen der Prämiirten durch den Obmann des Preisgerichts, Herrn Direktor Hellmesberger, feierlich übergeben, nachdem der Vortrag beider Preislieder durch einen Gesangsschüler vorangegangen war.

Bücher und Musikalien.

Dr. Hugo Riemann. Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, VIII, 92 Seiten.

Seitdem H. **Helmholtz** sein ebenso scharfsinniges als gelehrtes und interessantes Werk „die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Musik" der Welt überliefert hat, fühlen sich immer wieder Theoretiker angespornt, unsere Theorie — in erster Linie die Harmonielehre — gänzlich neu auf dem Grunde der Helmholtz'schen tonphysiologischen Theorieen zu gestalten. Auch Herr Dr. Riemann, ausserordentlich von jenem immerhin noch etwas geheimnissvollen Wesen der **Obertöne** (Partialtöne), der **Kombinationstöne** und der **Schwebungen** angezogen, stellt einen Versuch an, nicht allein die Harmonielehre, sondern auch die **Akkordbezifferung** (Generalbassschrift) mit Hilfe jener akustischen Phänomene neu zu gestalten. Der Autor wendet sich übrigens mit seiner Schrift „vielmehr an die Lehrer selbst oder doch an solche, welche die Lehre bereits inne haben." — Es ist des weiteren recht und billig, hier den Schlusspassus aus des Verfassers Vorrede besonders hervorzuheben: (p. VI) „Mit gutem Gewissen darf ich behaupten, dass meine Vorschläge nicht der Neuerungssucht entsprungen sind; dieselben sind vielmehr das Resultat andauernden Bestrebens, die Theorie und Praxis in Einklang zu erhalten und alles heranzuziehen, was den Harmonieschüler am schnellsten über die harmonische Struktur musikalischer Werke aufklären kann. Möge man sie so auffassen und nicht als ketzerisch ungeprüft verwerfen."

Nachdem ich nun diese Skizze sorgfältig durchstudirt habe, darf ich dem gelehrten Autor wohl bekennen, dass man ihm schwerlich den Vorwurf der Neomanie machen kann, allein als erfahrener

Theorielehrer muss ich ihm andererseits doch unumwunden eingestehen, dass ich seine zuversichtliche Hoffnung, als müsste seine Lehre „den Harmonieschüler am schnellsten (?) über die harmonische Struktur musikalischer Werke aufklären“, ganz und gar nicht theilen kann.

Eben letzterer Gesichtspunkt veranlasst mich in erster Reihe, mich gegen Riemann's neuen Versuch ebenso wie gegen andere derartige Versuche ablehnend zu verhalten. Nun ist das freilich allein kein entscheidendes Moment. Der Grad der Schwierigkeit beim Erfassen irgend einer praktischen oder theoretischen Disciplin darf ja nimmermehr für den Werth oder Unwerth derselben massgebend sein, obwohl er immer ein besonders beachtenswerthes Moment dabei bleiben wird. Viel höher stehen mir die musikalischen, die künstlerischen und die damit zusammenhängenden kunstästhetischen (philosophischen) Bedenken, die ich gegen die von Dr. Riemann vorgeführte Lehre erheben muss. —

Riemann's Neuerungen lassen sich in kürze etwa folgendermassen kritisch skizziren. — Der Grundgedanke der Riemann'schen Klang-Theorie lautet: „Es giebt nur zwei Arten konsonanter Akkorde, nämlich *Durakkorde* und *Mollakkorde*. Ein Durakkord besteht aus einem *Haupttone*, sowie *Oberquint* und *Oberterz* (Durakkord wird von Riemann auch *Oberklang* genannt), ein Mollakkord aus *Hauptton*, *Unterquint* und *Unterterz* (Mollakkord heisst auch *Unterklang*). — Zunächst hat diese Normaldefinition kein rechtes wissenschaftliches Gepräge. Denn, da der Autor nicht bekennt, dass er die modern-übliche oder die ältere — auch noch von Helmholtz acceptirte und tonphysiologisch unterstützte — Intervallentheorie verwirft, muss jeder denkende Leser gleich fragen: Was ist das für eine Oberterz und was ist das für eine Unterterz, was für eine Oberquint und was für eine Unterquint? Erst aus späteren Notenbeispielen wird ersichtlich, dass etwa zu C der Akkord c-e-g Oberklang und der Akkord f-as-c̄ Unterklang ist. Jedenfalls hätte Herr Riemann doch in allererster Linie erklären müssen, was er unter Oberquint, Oberterz, andererseits unter Unterquint und Unterterz versteht. Nachher wird's uns ja deutlich, dass Oberquint und Oberterz *harmonische Obertöne* eines Haupttones, Unterquint und *Unterterz* oder — nun was denn eigentlich sind? — Unterklänge oder — wie ich analog annehmen muss, *harmonische Untertöne*, obwohl Riemann diesen Ausdruck nicht gebraucht. Abgesehen nun davon, dass Riemann's Hauptdefinition mangelhaft ist — denn eine jede wissenschaftliche Definition muss in sich und durch sich selbst Klarheit besitzen, ohne erst später hinzukommende Aufklärungen nöthig zu haben — davon also abgesehen, muss ich dem Herrn Verfasser entgegenhalten, dass ich zwar jenes tonphysiologische Werk von Helmholtz weidlich durchgeackert habe, dass ich darin viel von Obertönen (Partialtönen), von Kombinationstönen — mit ihren subtilen Unterschieden zwischen Differenztönen und Summationstönen — von Schwebungen, Interferenz des Schalles etc. erfahren habe, aber durchaus nichts von harmonischen *Untertönen* resp. *Unterklängen* eines Tones. Mir ist also — das gestehe ich ehrlich ein — die Riemann'sche Grund-Hypothese ziemlich unverständlich. Ich würde es viel eher begreifen — soll einmal eine Klangtheorie die Basis unserer Harmonielehre werden, — wenn Jemand als natürliche Hauptakkorde aufstellte: a) den Durakkord eines Haupttones und b) den Dominantseptimenakkord, den derselbe Hauptton kraft des Mittönens in sich trägt — also zum Hauptton C die Akkorde c-e-g und c-e-g-b; denn das wäre das naturgemässe Ergebniss der 7 ersten Partialtöne zu c, nämlich:

1 2 3 4 5 6 7
c-c'-g'-c''-e''-g''-b''.

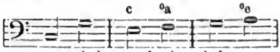
Aber damit würde freilich ebenso das Wesen der unserer Musik zu Grunde liegenden Tonartlichkeit annullirt werden, wie bei dem Riemann'schen Prinzipe. Und das möchte ich doch gleich hier als unumstösslichen musikalischen Glaubenssatz hinstellen: In unserer Zeit kann nur eine solche Theorie Aussicht auf allgemeine Anerkennung haben, welche als Basis die diatonische Durskala und harmonische Mollskala besitzt. — Auf diesem Untergrunde giebt es so erstaunlich viel zu verbessern, zu reformiren, dass man sich betrübt fragen muss, weshalb denn etwa Männer von der Gelehrsamkeit und Tüchtigkeit eines Hugo Riemann diesen musikorganisch dargebotenen Weg verschmähen, um neue Reiche ausfindig zu machen, die sich schliesslich als Utopien ergeben müssen. — Es bleibt doch merkwürdig, dass für manch' einen Helmholtz'schen Jünger viele künstlerische Maximen dieses scharfen Denkers gar nicht vorhanden zu sein scheinen. Helmholtz sagt: (III. Auflage seines citirten Werkes p. 364/365) „Und in der That hatte auch Rameau, wie wir jetzt übersehen können, vollkommen richtig vermuthet, dass von dieser Thatsache aus (sc. vom Phänomen der Obertöne) die Lehre der Harmonie zu begründen sei. Aber abgemacht war es damit freilich nicht. *Denn in der Natur kommt Schönes und Hässliches, Heilsames und Schädliches vor. Der blosse Nachweis, dass etwas natürlich sei, genügt also noch nicht, es ästhetisch zu rechtfertigen*“ etc. Wie trefflich und wahr! Wir werden also auch alles Neue, das sich als eine Folge der Helmholtz'schen Tonphysiologie vorführt, nicht darum ohne weiteres sanktioniren dürfen, weil es streng naturwissenschaftlich ist, sondern wir werden uns stets die bescheidene Frage erlauben müssen: ist das sich als ein natürlich Neues Zeigende auch ästhetisch vortrefflich? Ist es geeignet, unsern kunstidealen Horizont zu erweitern oder nicht? Von diesem *entscheidenden* Gesichtspunkte aus habe ich nun freilich hinsichtlich des Riemann'schen Buches nicht viel Rühmliches zu verzeichnen. — Da über die Hauptsache, über Riemann's Grundprinzip, zur Genüge gesprochen ist, mag nur noch manche Einzelheit betrachtet werden.

Seinem Grundprinzipe zufolge besteht in Riemann's Generalbassbezifferung, die derselbe „*Klangschlüssel* nennt, die Hauptneuerung darin, dass die Quintenakkorde nach Ober- und Unterklang bezeichnet werden. Soll etwa in einem C-dur-Satze — oder auch sonst wo — der A-moll-Dreiklang generalbass-

mässig dargestellt werden, dann geschieht dies durch den Buchstaben e, dem eine 0 vorgesetzt wird, (also °e), d. h. dann der Unterklang von e = a-moll, während ein Buchstabe allein oder mit einem + davor den Oberklang desselben vorstellt. Zur Probe gebe ich ein kleines Beispiel Riemann'scher Bezifferung, das ich darunter in Buchstaben ausschreibe:

Klang-Schlüssel.

c °a °e



c-e-g g-h-d e-g-c f-a-d g-h-d a-c-e

Gerade daran dürfte man sich schwer gewöhnen, einen durch einen Buchstaben bezeichneten Mollakkord stets eine Quinte tiefer zu deuten, z. B. °cis = fis-moll, oder °as = des-moll, anderer sich dabei ergebender Schwierigkeiten nicht zu gedenken. — Eine weitere Folge der Riemann'schen Theorie ist eine ganz neue schwerfällige Terminologie, wie Gegenquintwechsel, schlichter Quintklang, Saitenwechselklang, Terzwechsel, Leittonwechsel, Ganztonwechsel, Tritonuswechsel, Gegenterztonwechsel, schlechter Kleinterzschritt, Gegenkleinterzschritt, Halbtonschritt, Gegenleittonschritt, schlichter Leittonschritt, Gegentritonusschritt, Doppelterzwechsel, verminderte Primakkorde, übermässige Primakkorde, übermässige Terzakkorde, verminderte Terzakkorde etc. etc. — Dinge, die ich — auch wenn ich wollte, nicht erklären könnte, weil sie mir auch nach sorgfältiger Kenntnissnahme des Ganzen unverständlich geblieben sind.

Da es hier viel zu weit führen würde, wollte ich weitere Riemann'sche Neuerungen kritisch beleuchten, weise ich nur noch kurz auf Manches hin. Sind die in der allgemein-üblichen Theorie vorkommenden Sextakkorde bei Riemann beseitigt, so führt derselbe dafür Septimenakkorde wie d-f-a-c̄, e-g-h-d̄, a-c̄-ē-ḡ als Sextakkorde an, d. h. als Dreiklänge mit hinzugefügter Sexte, d f-a-c = f-a-c—d (Bez. f^6), a c-e-g = c-e-g—a (Bez. c^6) etc. Weshalb denn nun konsequenter Weise andere Septimenakkorde, z. B. h-d-f-a etc. nicht ebenso als Sextakkorde (also h-d-f-a = d-f-a—h: $°d^6$) angesehen werden, ist nicht ersichtlich.

Ueberhaupt ist diese Theorie, wie sehr der Autor auch bemüht ist, sie mit wissenschaftlicher Konsequenz durchzuführen, von argen Widersprüchen durchaus nicht freizusprechen. So gelten z. B. e-f-as-c̄ (von f-as-c̄-ē) und c-e-g-as (von as c̄-ē-g) beide als kleine Sextakkorde, obwohl sie ganz verschiedenartige Intervallenverhältnisse an sich tragen.

Schier verwundersam ist Riemann's Lehre von den alterirten Akkorden. Die mir völlig unklare Definition (p. 47) setze ich dem Leser zur Kenntnissnahme her: „Akkorde, in denen ein dem Klange angehöriger Ton (d h. der Grundton, die Terz oder Quinte) nicht durch eine benachbarte diatonische Stufe ersetzt ist, die als Vorhalt von demselben verstanden wird, sondern vielmehr selbst chromatisch verändert, so dass er als zu einem benachbarten Tone hinleitend, strebend empfunden wird, heissen alterirte Akkorde". Herr Riemann kann sich auf den Geist der Heiligen Schrift berufen „Wer's fassen kann, der fasse es." — Eine Folge dieser Riemann'schen Theorie ist z. B., dass der allgemein als alterirt angesehene Akkord c-e-g-ais (von ais-c̄-ē-ḡ) oder des f-as-h (von h-des̄-f̄-as̄) durchaus kein alterirter Akkord ist. —

Eine wichtige Frage bei allen neu erscheinenden Harmoniesystemen wird diese sein: Versteht es der Autor einer neuen Harmonielehre, uns neue, schönklingende Akkordverbindungen vorzuführen, die zugleich eine neue herrliche Aussicht in das unermessliche Tonall eröffnen? — Eigentlich neue Akkordverbindungen bringt dieses System nicht zu Wege, noch weniger — und das ist das Wichtigere — Akkordverbindungen von ästhetischer Kraft und Würde. Da hier bei Riemann die Terzverwandtschaft eine ungebührlich hervorragende Stelle spielt, werden dem Harmonieschüler u. A. als direkt verständliche Harmonieschritte, sogar mit mehr oder minder intensiver Schlusskraft folgende Verbindungen gepriesen (p. 83 ff) a-moll, f-moll, a-moll; a-moll, gis-dur, a-moll; a-moll, c-moll, a-moll; a-moll, fis-moll, a-moll; a-moll, cis-dur, a-moll; a-moll, b-moll, a-moll; a-moll, cis-moll, a-moll; c-dur, as-moll, c-dur; d-moll, f-moll, d-moll etc. etc. — Das kann freilich nur in einer Lehre gepriesen werden, die geeignet ist, das uns geläufige Wesen der Tonalität gänzlich zu ersticken. Das Endergebniss für mich ist also dies: dass uns Herr Riemann einen äusserst steilen Pfad baut und empfiehlt, der zu einem keineswegs verlockenden Tonhimmelreiche hinanführt.

Alfred Kalischer.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu vier Händen.

Joh. Brahms: Ungarische Tänze, leichtes Arrangement, nach Belieben auch ohne Oktavenspannung zu spielen, mit Bezeichnung des Fingersatzes von Robert Keller. 4 Hefte, jedes 2,50 ℳ. Berlin, N. Simrock.

= Mozart, D-dur-Sonate zu vier Händen.

Durch Keller's Arrangement werden die berühmten ungarischen Tänze auch der klavierspielenden Jugend zugängig gemacht, sie bieten in dieser Gestalt sehr anregendes und schätzbares Unterrichtsmaterial.

Anregung und Unterhaltung.

Nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

* * *

Die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise und selten; die grosse Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der mozartischen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die grossen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfliessen liess, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich ein so chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äusserst Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man Dergleichen aber auch nicht aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.

* * *

Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen wesentlich und eigenthümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field) oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en gros-Spieler, in der anderen die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponisten-Virtuosen, wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen Keines von ihnen eigenthümlich, die Keines von ihnen besonders studirt, sind zurückgesetzt worden.

Robert Schumann.

Antworten.

Fräulein **E. B.** in **Pernau** (Livland). Brief ist an Sie abgegangen.

Herrn Direktor **Richard Zeckwer** in **Philadelphia.** Verbindlichsten Dank. Das ist ja sehr interessant. Sehe mit Spannung den versprochenen Aufsatz des Herrn Dr. Forbes entgegen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Junisitzung, der letzten vor den Ferien, setzte Herr Dr. Hans Bischoff seinen Vortrag über „musikalische Ornamentik" fort. Heute verbreitete sich der Vortragende besonders über das wichtigste Ornament, „den Triller" und dessen historisch-genetische Entwicklung. Dr. Bischoff behandelt fernerhin den Mordent, die Acciaccatura (Pincé étouffé), das Arpeggio und den Doppelschlag. Schliesslich betont derselbe aufs neue, dass absolute Klarheit und Präcision in diesem weitverzweigten Objecte nicht erlangt werden könne. — Der Vorsitzende, Prof. Dr. Alsleben, dankte für den ebenso interessanten als belehrenden Vortrag, an welchen die Herren Prof. Breslaur und Prof. Alsleben einige weitere Bemerkungen knüpften.

Die Vereinsbibliothek ist durch die Herren Otto Tiersch und Ernst Challier bereichert worden. Ersterer verehrte seine „Notenfibel", letzterer seine „Sonaten-Tabelle" — Herr Störmer führt dem Verein Rühe's verbesserte „Klavier-Lampe vor, deren nähere Erklärung Herr Prof. Breslaur übernimmt. Derselbe theilt noch mit, dass in Baltimore als Organ des daselbst nach dem Berliner Verein begründeten Klavierlehrer-Vereins eine neue Klavierlehrerzeitung erscheint. — Nächste Vereinssitzung im September.

Nach Beschluss der Generalversammlung vom 11. Nov. 1881 haben auch **ausserhalb der Provinz Brandenburg** wohnende Musiklehrer und Lehrerinnen das Recht, unter folgenden Bedingungen **Mitglieder des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen** zu werden:

Sie haben

a) einen schriftlichen Antrag um Aufnahme zu stellen, und dem Vorstande auf Erfordern einen Nachweis über ihre musikalische Bildung und Lehrpraxis vorzulegen.

b) sich zur Förderung der Vereinsinteressen und Zahlung des Eintrittsgeldes von 3 Mark, sowie eines **pränumerando** zu zahlenden Jahresbeitrages von 6 Mark zu verpflichten.

Dafür stehen ihnen folgende Rechte zu:

a) ihr Name findet Aufnahme in das Jahrbuch des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

b) sie dürfen der Vereinigung für den Sterbefall *) beitreten.

c) sie erhalten eine vom Vorstande unterschriebene Beurkundung ihrer Mitgliedschaft und haben

d) an den Vereinssitzungen, sofern es sich nicht um Angelegenheiten der Krankenkasse handelt, Sitz und Stimmrecht.

Anmeldungen, an den ersten Schriftführer, Herrn Dr. Kalischer, Potsdamerstr. 41, zu richten, werden bald erbeten.

*) Die Fonds der Sterbekasse werden durch Einzahlung von 50 Pfg. von Seiten eines jeden Mitgliedes der Vereinigung gebildet und wird der Gesammtbetrag beim Eintritt eines Todesfalls ohne Abzug an die Hinterbliebenen ausbezahlt. Darauf sind von jedem Mitgliede abermals 50 Pfg. für einen demnächstigen Todesfall zu entrichten.

Berichtigung.

In Nr. 12, Seite 139, ist Spalte 2, Zeile 5 von unten, zu op. 49 von Beethoven zu lesen: No. 1, G-moll (statt H-moll).

Vom **9. Juli** bis **15. August** befinde ich mich in Bad Elgersdorf bei Ilmenau. Höflichst bitte ich in dieser Zeit Briefe, welche ausführliche Antwort verlangen, nicht an mich richten zu wollen.

E. Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

// Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Der erste Musikunterricht.

Von Dr. **Friedrich Zimmer.**

Beispiele zeigen mehr als lange Deduktionen, darum sei mir gestattet, an zwei selbsterlebte Geschichtchen anzuknüpfen.

Eine Dame, die zu den besonders musikalischen der klavierberühmten Stadt gehört, nicht nur fertige Klavierspielerin, sondern auch im Vomblattsingen geübt, will in der Theoriestunde einen einfachen vierstimmigen Satz aufschreiben. Sie kennt die Töne, kann sie aber nur mit Mühe und nicht ohne Nachhülfe zu Papier bringen: Sie hat die Noten wohl lesen, aber nicht schreiben gelernt.

Eine andere Dame, zwar nicht Virtuosin auf dem Klavier, aber zu einer Stufe gelangt, die Dilettanten verhältnissmässig nur selten erreichen, will die in Terzen zu der Oberstimme fortschreitende zweite Stimme des ihr ganz bekannten Liedes „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ singen — die Noten hat sie vor sich — aber sie bringt es nicht fertig, da sie nie recht gelernt hat, eine zweite Stimme neben der Hauptmelodie zu unterscheiden.

Das sind Thatsachen, und Thatsachen, meine ich, die um so mehr zu denken geben, als in den beiden Fällen weder Zeit, noch guter Wille, noch Interesse, noch Verständniss für Musik gefehlt hatte und, um renommirte Lehrer zu gewinnen, auch kein Honorar gespart war. Woran lag der Fehler? Doch entschieden zumeist an der Unterrichtsmethode.

Einen andern Fehler kennen die Leser dieses Blattes aus ihrer eigenen Erfahrung gewiss genugsam. Es ist der, dass technisch ziemlich geförderte Spieler sich in ein Musikstück nicht hineinzuempfinden vermögen, dass ihr Spiel hölzern und kalt bleibt. Den Grund wird man mit Recht zuerst in mangelndem musikalischen Sinn zu suchen haben. Aber kann nicht der Unterricht auch etwas dazu beitragen, die wenige von Natur vorhandene musikalische Beanlagung zu entwickeln? Ich meine, ein strebsamer Musiklehrer kommt immer wieder auf die Frage zurück: „Ist meine Methode auch die rechte, die beste?“ und hört gern, wie es andre machen. Durch Zuspruch und Widerspruch, durch Ueberlegen und Probiren kommt man am Ende doch ein Stück weiter. Im Vertrauen darauf diese Zeilen.

Ein rechter Musiklehrer beginnt seine Arbeit nicht erst dann, wenn ihm die Schüler zum Unterricht überliefert werden, sondern er sorgt auch, dass sie recht vorbereitet zu ihm kommen. Er wird sich seine Arbeit dann sehr erleichtern und seine Erfolge erhöhen, wenn er bei jeder Gelegenheit darauf hinweist, dass ihm im Hause, noch bevor der Unterricht beginnt, ein gut Stück *vorgearbeitet* werden muss. Und darauf muss freilich aufmerksam gemacht werden, denn im Publikum scheint man wenig zu wissen oder zu beachten, *was das Haus für die musikalische Vorbildung in dem zartesten Kindesalter* thun kann und thun sollte.

Wie ein rechter Geistlicher, soweit er

kann, dafür sorgt, dass die Mutter mit ihren Kindern betet, so soll der Musiklehrer sich darum bemühen, dass die Mütter mit ihren Kindern und für sie singen. Aus dem Mittelalter ist uns eine Sage überliefert, dass ein Kaiser befohlen habe, man solle einige Säuglinge aufziehen, ohne ein Wort mit ihnen zu reden und überhaupt ohne einen Laut von sich zu geben. Die Kinder aber mussten sterben, so sagt die Sage, weil sie die Mutter nicht in Schlaf sang. Ich weiss nicht, von wie vielen bekannt gewordenen Musikern es überliefert ist, jedenfalls aber wissen wir es von verschiedenen, dass der Mutter Sang an der Wiege ihnen die ersten Melodien ins Ohr, die frühe Liebe zur Musik ins Gemüth gesungen hat. Ist das Kind grösser geworden, so vernachlässige man nicht das „musikalische Spiel" in seinen verschiedenen Formen. Glücklich die Kinder, die als halbe Naturkinder ihre Freizeit auf der Strasse zubringen dürfen. Da fehlt bei ihren Spielen die Musik gewiss nicht. Aber auch die Spielschulen, Kindergärten oder wie sie sonst heissen mögen, haben meist die Wichtigkeit des Gesanges beim Spiel erkannt. Nur ist dort noch vielfach sammt der Fröbel'schen Zuckerwasserpoesie eine Musik im Gebrauch, die eben alles ist, nur nicht kindlich. Echt kindlich ist nur der volksthümliche Gesang, den man auf der Gasse, wenigstens der Kleinstadt und des Dorfes, genug hören kann, oft freilich entartet und entstellt. (Schreiber dieses gab vor einem Jahre heraus eine Sammlung „Volksthümlicher Spiellieder und Liederspiele"*) (Quedlinburg, Vieweg), die aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands die beliebtesten Spiele mit ihren Originalmelodien zusammengetragen bietet, nebst einem Literaturnachweis, welch letzterer für den Forscher als Leitfaden werthvoll, für alle andern wenigstens den Erfolg haben dürfte, zu zeigen, dass Gelehrte, wie Grimm, Wolff, Mannhardt u. a. diese kleinen Lieder ihrer Arbeit nicht für unwerth gehalten haben.) Der Musiklehrer kann gewiss dafür thun, dass das volksthümliche Lied dem spielenden Kinde erhalten bleibe. Und was er kann, soll er nicht unterlassen.

Mehr noch wird er Einfluss haben auf die musikalische Heranbildung derjenigen Kleinen, die schon dem methodischen Unterricht entgegenwachsen. Die Vorübungen, die die Eltern mit denselben vornehmen, müssen, sind sie doch nur gelegentliche, doch als Vorübungen betrachtet, also mit Ernst angefasst und planmässig durchgeführt werden. Für die Ausbildung des Taktgefühls empfehle man den Eltern, Marschier- und Tanzübungen anzustellen. Das ist für 3- bis 5jährige Kinder das allergrösste Vergnügen, wenn in der Dämmerstunde Papa oder Mama sich an's Klavier setzt und einen Marsch spielt. Da wird nicht nur der künftige Soldat herangebildet, sondern auch der künftige Musiker. Viel Freude macht es schon früh, wenn der Spieler mit dem Rhythmus wechselt, bald im $^2/_4$-, bald im $^6/_8$-Takt spielt, bald Marsch, bald Tanz. Uns Deutschen ist der gleichmässige Rhythmus nicht so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, wie anderen Völkern, wie eine Vergleichung unserer rhythmisch wenig ausgebildeten Volkslieder mit anderen zeigt. Um so mehr sind daher rhythmische Uebungen nicht nur im eigentlichen Musikunterricht, sondern schon in den vorausgehenden gelegentlichen Vorübungen anzustellen in möglichst verschiedenen Formen. Für etwas ältere Knaben empfiehlt es sich sehr, die leichteren militärischen Signale (namentlich die Infanteriesignale) etwa mit entsprechenden Texten singen zu lassen; da dieselben meistens einen ausgeprägten, scharfen Rhythmus zeigen. Man findet die ausführbaren in Fr. Zimmer's Liederschatz, Heft 4, Ausgabe für Knaben (Quedlinburg, Vieweg). Bei ihrem Soldatenspiel benutzen die Jungen diese Signale gern.

Neben dem Rhythmus bedarf das melodische und harmonische Element frühzeitiger Pflege. Dies geschieht am geeignetsten durch gemeinschaftliches Singen leichter Lieder. Bekanntlich haben wir gegenwärtig eine ziemlich umfangreiche Literatur des „Kinderliedes". Aber leider sind nur die allerwenigsten dieser „Kinderlieder" wirklich für Kinder geeignet. (Eine Uebersicht über die hierher gehörige Literatur will ich später einmal an dieser Stelle geben.) Haupterforderniss eines echten, volksthümlichen Kinderliedes ist einfache Harmonie. Die Modulation dagegen darf schon ziemlich reich sein. Denn das Kind fasst zunächst nicht den Zusammenhang, den ganzen Bau des Liedes auf, sondern die einzelnen Tonbewegungen, die ja eine latente Harmonie enthalten. Daher irritirt es ein Kind nicht, wenn ein Lied mit der Tonika beginnt und in der Dominante schliesst, wie dies bei slavischen Volksliedern so häufig ist, aber viel verminderte Akkorde u. dergl. verwirren es. Selbstverständlich müssen auch die Melodieschritte einfach sein; grosse Septimen oder fallende kleine Septimen u. dergl. sind nicht volksthümlich und noch weniger kindlich.

Nicht wenig kann auch geschehen, um frühzeitig der musikalischen Phantasie Nahrung zu geben. Man erzähle ein Geschichtchen, das Gelegenheit zu allerlei Tonmalerei giebt, etwa: „Ein Mann will sein Vaterland verlassen und nimmt Abschied von seinen Eltern und Brüdern. Er geht auf's Schiff, die Anker werden gelichtet und er

*) Wurden in diesen Blättern sehr günstig besprochen. E. B.

fährt in die See. Zuerst ist alles ruhig und das Schiff schaukelt sich auf den Wellen. Aber bald werden die Wellen zu Wogen, ein Sturm kommt herangebraust, es donnert und die Leute auf dem Schiff sind sehr bange. Endlich wird es wieder ruhig und so kommen sie glücklich in Amerika an“ u. dgl. m. Nun wird die „Geschichte gespielt“. In diesem Falle etwa das Lied „Morgen muss ich fort von hier“, dann ein Satz, in welcher die Wellenbewegung in der Begleitung nachgeahmt wird, dann der Donner etc., zum Schluss der Choral „Nun danket Alle Gott!“ u. s. f. Die Kinder hören stets sehr aufmerksam zu bei dergleichen Erzählungen und bekunden ihr Interesse durch Ausrufe: „Jetzt reist er ab — jetzt donnert's!“ u. dgl. Aehnliche Geschichten kann sich jeder leicht selbst erfinden. Und wer musikalisch ist, dem wird's auch nicht an einer charakteristischen, wenn auch ganz einfachen Klavier-Illustration fehlen.

Als ein anderes Mittel, um die Musik mit Phantasie auffassen zu lernen, einfacher zugleich und in mancher Beziehung praktischer, ist die Herbeiziehung von passenden Bildern beim Liedgesang. Den Lesern dieses Blattes sind als hierher gehörig durch die liebenswürdige Anzeige des Redakteurs bekannt des Verfassers „Sang und Klang“ und „Bilderliederbuch“ (mit Illustrationen von O. Pletsch, Ludwig Richter, Fedor Flinzer, B. Vautier u. a. Quedlinburg, Vieweg).*)

Im einzelnen werden sich alle diese musikalischen Vorübungen modifiziren je nach der Individualität der Kleinen. Aber ihr Resultat muss überall wenigstens das eine sein: Freude an der Musik und mehr oder weniger entwickelt das Vermögen der Auffassung der einzelnen musikalischen Elemente.

Nun mag der geregelte Musikunterricht beginnen. Ich sage: der Musikunterricht, nicht blos Klavierunterricht, weil ich das viele Klavierspiel ohne wirklich musikalische Bildung für einen energisch zu bekämpfenden Krebsschaden unseres klavierseligen Dilettantenthums halte.

*) Auch L. Köhler hat ein ähnliches Werk bei Litolff in Braunschweig herausgegeben. E. B.

Das Klavier hat eine für die musikalische Bildung sehr böse Eigenschaft darin, dass es die Töne fertig giebt. Der anfangende Geigenspieler muss den Ton, den er hervorbringen will, nach seinem Gehör bilden, der Klavierspieler drückt einfach die entsprechende Taste nieder und hat, falls der Klavierstimmer seine Schuldigkeit gethan, den gewünschten Ton. Dieser Unterschied zwischen Tasten- und Streichinstrument wird meistens, auch von Klavierlehrern, viel zu wenig beachtet. Und doch, wie bedeutungsvoll ist er! Man frage die Musiklehrer an Lehrerseminarien und Präparandenanstalten, wie viele ihrer Anfänger ein einigermassen entwickeltes Gehör besitzen. Wenn 20 Geiger ihre Exercitien beginnen und den ersten Ton greifen, so hört man ungefähr 16 verschiedene Töne. Was kostet das für Mühe, die 20 Geiger zum Einklang zu bringen! Aber diese Mühe macht sich auch reichlich bezahlt durch die Ausbildung des Gehörs, die dadurch erreicht wird. Der Klavierspieler hat von dieser Noth nichts zu spüren, aber er lernt auch nicht die einzelnen Töne scharf zu unterscheiden. Unsere Klavierspieler haben zu einem grossen Theil ein unentwickeltes Gehör, denn der Klavierunterricht allein kann für die Ausbildung desselben so gut wie nichts thun.

Ohne Gehörbildung giebt's aber keine musikalische Bildung. Die Thatsache soll uns Keiner umstossen. Ein Tauber kann Klavier spielen, aber er spielt wie eine Maschine, musikalisch ist es nicht. Und unsere Klavierspieler sind leider vielfältig, musikalisch angesehen, taub.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Ton- und Stimmbildung des Redners und Sängers.

Von **Leonhard Engelhardt.***)

Viele Menschen glauben, man brauche nur den Mund aufmachen und viel laut lesen, dann könne man schon richtig sprechen. Oder, Naturanlage bedinge Alles und Unterricht bei irgend einem tüchtigen Musiklehrer, dann könne oder lerne man schon richtig singen. Dass aber zum richtigen und wirk-

*) Die richtige Art, den Sprechton zu bilden, die rechte Vertheilung des Athems befördert nicht nur die Klarheit und Deutlichkeit der Aussprache, sondern sie dient auch als eine vorzügliche Gymnastik der Lunge und beugt vielen Krankheiten der Athmungsorgane vor. Deshalb sei Herrn L. Engelhardt's Methode den werthen Kollegen und Kolleginnen zum gründlichen Studium auf's angelegentlichste empfohlen. Männer von Bedeutung in Kunst und Wissenschaft haben sich sehr anerkennenswerth über die Bestrebungen des Herrn L. geäussert, so u. A. der berühmte Aesthetiker Fr. Vischer. Derselbe schreibt im Schwäb. Merkur:
„Lehrvorträge“ über technische Ausbildung des Sprechorgans kommen einem allgemeinen, nur noch viel zu wenig gefühlten Bedürfniss entgegen und erscheinen als durchaus würdig, dass ihnen die Räume unserer höheren Lehranstalten geöffnet werden, — Herrn Engelhardt die Verfolgung seiner Zwecke auf jede thunliche Weise erleichtert werden sollte! —
Es ist viel zu wenig erkannt und anerkannt, dass der gewohnheitsmässige Gebrauch unserer Sprach-

samen Gebrauch der Stimme, in Rede wie in Gesang, die instinktive Gewöhnung der Organe nicht genügt, sondern es für diesen Zweck einer methodischen, auf physiologischer Einsicht und gymnastischer Ausbildung begründeten Kunst bedarf, die gelernt sein will, wie die Kunst des Reitens und Fechtens, wenn die Sprache wie der Gesang zu einer allen Nuancen fähigen, wohlklingenden und fliessenden Deutlichkeit gelangen soll, die auch in grösserer Ferne ästhetisch und akustisch wirkt, ungezwungen, leicht und natürlich geschieht, mit gleichzeitiger Stärkung, Schonung und Erhaltung der Stimmorgane und somit auch der Gesundheit, dies soll dieser Aufsatz wissenschaftlich beleuchten, eine grössere später hierauf erscheinende Schule ausführlich behandeln.

Da hauptsächlich die Rhetorik, welche im klassischen Alterthum in so hohem Ansehen stand, wegen der grossen Wichtigkeit insbesondere für diejenigen, die viel und oft sich des mündlichen Ausdruckes und der öffentlichen Rede bedienen müssen, z. B. Geistliche, Lehrer, Juristen, Offiziere, Abgeordnete u. s. w., bei uns in Deutschland aber gar so kümmerlich und vernachlässigt ist, wie in keinem anderen Lande, so wird dieser Gegenstand und wegen seiner Behandlungsweise — als neu wissenschaftlich-artistisches Gebiet — gewiss bei allen Kunst-Interessenten, Rednern und Sängern die wohlverdiente Beachtung finden.

Die menschliche Stimme besteht aus drei Abtheilungen, einer tiefen, mittleren und hohen. Eine jede dieser Abtheilungen besteht wieder aus mehreren, nebeneinander liegenden Tönen, welche sich hinsichtlich ihres Klangcharakters, ihrer Klangfarbe, ihres Ansatzes oft wesentlich von einander unterscheiden. Den wenigsten Menschen ist die Gabe verliehen, diese in ihrer Art, nämlich: die Tiefe tief, die Mittellage mittel, die hohe Lage hoch und zwar „instrumentalmässig“ singen oder sprechen zu können. Die tiefe Lage der menschlichen Stimme, in der man in der gewöhnlichen Sprechweise und natürlich sprechen soll, nennt man das Sprechregister.

Dieses Sprechregister besteht gewöhnlich aus einer Quarte. Beim Tenor oder Sopran z. B. das eingestrichene c, d, e, f; was je nach der Stimmklasse, Bass, Bariton, hoher Sopran etc., tiefer und höher beginnt. Diese Töne nun, wenn sie richtig ausgebildet sind, haben etwas helles, peitschenknallartiges an sich, und geben dadurch dem Ton Metall und Tragweite. Es beruht dies nur auf Geschicklichkeit, ohne jegliche Anstrengung oder Pressung des Tones, was jede Stimme erlernen kann, jedoch nur zunächst durch ein „korrektes Vorgemacht bekommen“. Das Gehör muss zuvor an den Klangcharakter gewöhnt und gebildet werden, um auf den todt liegenden Gaumensprechmuskel, der hauptsächlich den Klangcharakter mit bewirkt, einwirken, alsdann ausbilden und nach beliebiger Anwendung beherrschen zu können. Ebenso die Kinnbacken oder Kausprechmuskeln, deren technisch richtiger Gebrauch für Sprache und Gesang von höchster Wichtigkeit sind, bei jedem Menschen aber für diesen Zweck steif, ja fast todt liegen, ebenfalls erst entwickelt und gymnastisch ausgebildet werden müssen. Es giebt drei Arten richtig zu sprechen wie zu singen, eine Art bei der man den Mund öffnet, eine Art bei der man den Mund schliesst und eine Art bei der man den Mund offen behält während des Sprechens oder Singens. Da die Konsonanten richtig nur mit geschlossenem Munde gesprochen werden können und jede Wirkung auf dem Tone, seiner Entwicklung, seiner Beweglichkeit, seiner Farbe, seinem Charakter beruht, folglich müssen die Vokale wie quasi an einem Gummifaden hängen, der dem Gefühle nach an den oberen vordern Zähnen angebracht ist und den man nach Belieben und Bedarf, mehr oder weniger spinnt, auszieht, beziehungsweise für einen lyrischen oder dramatischen Affekt und — um Vokal und Konsonant innig verbinden zu können — so dass keine Lücke, keine Pause, nichts Abgehacktes entsteht, und die Silbe, das Wort, die ganze Sprache nur *Wohlklang*, Deutlichkeit, Geschmack und Wohlbehagen ausströme. Nur der Unterkiefer mit begleitender Zunge führt während des Sprechens oder Singens die Bewegung aus, der Oberkiefer bleibt immer intakt. Die Zungenspitze muss bei allen Vokalen die unteren Zähne leicht berühren und immer wieder auf den Normalstand zurückkehren, wie diese bei geschlossenem Munde liegt oder beim Aussprechen der hellen Vokale, ruhig, breit und locker. Die die ganze Zunge durchziehenden Muskelfasern müssen immer im ruhigen Zustande sich befinden, so dass die Zungenwurzel nicht Zuckungen nach unten zu macht oder von einer Seite zur andern. Der Mund nimmt während des Sprechens eine natürliche, freundliche Miene an, die Mundwinkel sind etwas nach seitwärts gezogen, die oberen Zähne sieht man fast bis zur Hälfte, während die unteren Zähne von der Unterlippe leicht anschliessend immer bedeckt bleiben; es ist diese Form die ästhetische, der sogenannte Normalstand.

---

werkzeuge für öffentliches Reden, ja selbst für ein Vorlesen in kleinerem Kreise ebenso unzulänglich ist, wie für Tongebung und Pronunziation im Gesang. Wie oft macht man in aller Welt die Erfahrung, dass man die Qual aushalten muss, von einem Vortrage, der dem Inhalte nach Gutes verspricht, kaum die Hälfte zu verstehen! Da verschwindet die Mehrzahl der Silben unvernommen in der Mundhöhle, und was man vernimmt, ist im Klang unrein, Vokal und Konsonant kommt nicht zu seiner Geltung, das Gehör bekommt nur missfällige Eindrücke. Für Viele sprechen, dies bedarf einer Technik, die gelernt sein will, und es leuchtet ein, dass ihre Regeln auf das Studium der Stimmwerkzeuge und des Tonwerths der Lautbestandtheile der Sprache, der Vokale und Konsonanten gegründet sein müssen. Auf dieses Fundament, wie auf vieljährige Uebung und Erfahrung baut Herr Engelhardt sein System von Anweisungen zu richtigem Stimmgebrauch in Rede wie Gesang; es wird Jeder wünschen, es kennen zu lernen, der auch nur wenigstens eine Ahnung davon hat, dass man in diesem Gebiete mit der lieben Natur so wenig ausreicht, als ohne Gymnastik im Gebiete des richtigen Gliedergebrauchs. Herr Engelhardt gedenkt auch zu zeigen, dass unter der Gewohnheit des falschen Tonansatzes die Stimmorgane nach und nach in einen Leidenszustand gerathen, der ihrer Gesundheit bleibenden Schaden bringt.

Die Deutlichkeit der verschiedenen Vokale bedingt natürlich eine verschiedene Mund- und Zungenstellung. Beim Aussprechen der hellen Vokale ist der Normalstand, nur bei dem Vokal i ist die Zunge etwas mehr nach oben zu gewölbt; bei den dunkeln dagegen werden die Mundwinkel etwas nach vorwärts geschoben, der Mund bildet quasi einen Fischmund, die oberen Zähne sind auch hier bedeckt, die Zunge bildet mehr oder weniger eine Rinne nach abwärts zu, ohne dass sie das Berühren der unteren Zähne verlässt und immer wieder zur Normalstellung zurückkehrt, also wie bei geschlossenem Mund oder beim Aussprechen der hellen Vokale. — Diese, bei dunkeln und hellen, mit sich öffnendem Mund, ist es nach dieser Methode gerade so: als ob man an den obern Zähnen ansetzend einen Grundstrich nach den unteren Zähnen zu machen würde; bei mit sich schliessendem Mund: den Grundstrich an den unteren Zähnen ansetzend und durch einen Bogen nach aussen zu den oberen Zähnen führend; bei offenstehendem Mund: der Anschlag eines jeden Vokals direkt an den beiden Oberzähnen. Die Aussprache mit sich schliessendem Mund ist am schwierigsten; weil eben diese Kausprechmuskeln dafür nicht gebildet sind und der Unterkiefer ganz steif und unbeholfen sich benimmt. Keine Stimme ist von Natur aus im Stande diese Ausführung „korrekt“ machen zu können und kann nur durch eine systematische Durchbildung erreicht werden. Jedes Wort nun, das mit einem Vokal beginnt, muss in dieser Weise mit sich schliessendem Munde gesprochen werden können, zunächst wegen Deutlichkeit, Klang und Tragweite, und wegen Modulationsermöglichung der verschiedenen Affekte, legato, portamento, staccato u. s. w. Es schmiegt sich die Darstellung um so inniger der Gedankenfolge an, weil das in dieser Weise ausgebildete Sprachorgan volle Gewalt über die anzuwendende Kraft der Resonanz erhält und die Fülle und Stärke des thätigen Luftstrahls dadurch leicht reguliren kann. Das Organ wird somit durch diese Gymnastik ausserordentlich gestärkt, metallvoller und ausdauernder gemacht und mittelst der drei verschiedenen technisch ausgebildeten Arten zu sprechen und zu singen, mit noch einer vierten Art, nämlich mit geschlossenem d. h. zugelehntem Mund, verbindend, um also z. B. im $^4/_4$ Takt die 4 Arten mit gleichmässiger Vokalisation, korrekter Luftführung und Kieferbewegung auszuführen, wird gleichzeitig Takt und Rhythmus mitgebildet und steht diese Sprach-Technik im vollkommenen metrischen Einklang mit den prosodischen Gesetzen. Bei der Konsonantirung sind besonders die sogenannten Klinger: l, r, w, j, m, n, von ganz besonderer Wichtigkeit. Weil sie auf der Luft sitzend behandelt werden können, so treten sie aus der Tonlosen Neutralität der anderen Konsonanten entschieden heraus und stellen sich als klangvolle Wortelemente den Vokalen würdig an die Seite.

(Fortsetzung folgt.)

Joachim Raff †.

Wiederum hat der Tod einen unseren bedeutendsten Kunstheroen von uns hinweggerissen: Joachim Raff ist nicht mehr. In der Nacht vom 24. zum 25. Juni machte ein Herzschlag seinem arbeitsvollem Leben — Allen schmerzlich unerwartet — ein jähes Ende.

Nachdem er am Sonnabend Vormittag den Konservatoriumsprüfungen beigewohnt, ward der Nachmittag den Proben zu den in diese Woche fallenden Prüfungen der höheren Klassen gewidmet. Er kehrte in heiterster und überaus zufriedener Stimmung heim, und äusserte seiner Umgebung gegenüber seine Freude über den guten Verlauf der Proben, sowie die Zuversicht, dass Alles den besten Fortgang nehmen würde. Er legte sich zeitig zu Bette — und schlief ein, um nicht wieder zu erwachen. Als seine Frau am Sonntag früh an sein Bett trat, wähnte sie, er schliefe noch. Leise entfernte sie sich, um nach einer Weile nochmals nachzusehen — sie erfasste seine Hand, dieselbe war schon kalt und starr. Raff muss ohne jegliche Schmerzen und ohne eine Ahnung seines Endes an einem Herzschlage entschlafen sein.

Joachim Raff, geb 27. Mai 1822 in Lachen (Schweiz) war anfänglich zur Lehrerlaufbahn bestimmt. Seine Studien musste er jedoch schon im 18. Lebensjahre ungünstiger Vermögensverhältnisse halber aufgeben und wandte sich, da er auch unterdessen seiner Lieblingsneigung folgend, fleissig musikalische Studien gemacht hatte, ausschliesslich der Tonkunst zu. Einige an Mendelssohn geschickte Kompositionen veranlassten denselben ihn an Breitkopf & Härtel zu empfehlen. Dennoch hatte er mit Missgeschick und schweren Sorgen reichlich zu kämpfen. Nach vergeblichen Versuchen sich in Köln und Stuttgart eine Existenz zu gründen, wandte er sich auf Veranlassung Liszt's nach Weimar, wo er die Genugthuung hatte, sein erstes grösseres Werk: die Oper „König Alfred“ mit Erfolg aufgeführt zu sehen. 1856 siedelte er nach Wiesbaden über und verheirathete sich 1859 mit der Schauspielerin Doris Genast. 1877 folgte er einem ehrenvollen Rufe als Direktor des zu errichtenden Dr. Hoch'schen Konservatoriums nach Frankfurt und stand diesem Amte mit Gewissenhaftigkeit und strenger Pflichttreue bis zu seinem Tode vor. Raffs Werke haben die Zahl 200 überschritten. Auf allen Gebieten der musik. Kunst hat er sich versucht; der Schwerpunkt seiner Thätigkeit liegt jedoch unbestreitbar in seinen Sinfonien. Dieselben (neun an der Zahl) werden ihm zu allen Zeiten einen ehrenvollen Platz neben unseren grossen Meistern sichern.

Frankfurt a. M. P.

Ueber Joachim Raff, der am Dienstag d. 27. Juni unter grosser Betheiligung in Frankfurt a. M. beerdigt worden ist, bringt ein längeres Feuilleton Gustav Erlanger's in der „Frankf. Ztg.“ noch folgende interessante und weniger bekannte biographische Details. Es heisst da u. A.: „Raffs Vater, als eifriger Katholik und Ultramontaner, hätte den Erstgeborenen am liebsten als Geistlichen gesehen und bestimmte ihn wenigstens zum Philologen. Zu diesem Zwecke vollendete Joachim seine Bildung im Jesuitenkloster in Schwyz. Rastloser und eiserner Fleiss verband sich auch damals im jugendlichen Raff mit einer bedeutenden Geistesfähigkeit, das Erlernte und Gelesene zu behalten und gegenwärtig zu haben. Als ihm einige Lehrer Zweifel darüber ausdrückten, ob er auch ein guter Mathematiker werden würde, genügte für Raff eine kurze Zeit, um auch in diesem Fache sich den ersten Preis zu erringen. Wie eifrig und pflichttreu Raff seinen Studien oblag, trotzdem sein Sinnen und Trachten nur der Musik zugewendet war, das

beweisen u. a. seine perfekten Kenntnisse der griechischen, lateinischen und hebräischen Sprache. War er doch noch kurz vor seinem Tode im Stande, einen Disput über einen phönizischen Dichter einzugehen und konnte er doch, da er seiner Oper „Samson" wegen in der Bibliothek zu Weimar Assyrien betreffende Nachforschungen anstellte, durch sein reiches Wissen einen Philologen wie Preller in Erstaunen setzen. Während er, ein zwanzigjähriger Jüngling, in Rapperswyl als Schullehrer thätig war, reift in ihm jener Entschluss, welcher für sein ganzes künftiges Leben von entscheidender Bedeutung war: er sandte an Mendelssohn einige seiner Kompositionen, mit der Bitte, ihm aufrichtig zu sagen, ob als Musiker etwas aus ihm werde könne. Er verhehlte dabei Mendelssohn nicht, welche Tragweite dessen Urtheil haben würde, und dass, falls er, durch Mendelssohn's eventuell günstiges Urtheil ermuntert, sich der Musik als Berufszweig zuwende, er mit seiner ganzen Familie zerfallen müsse. Wohl musste Mendelssohn durch die ihm zur Ansicht eingesandten Werke von Raff's hervorragender musikalischer Begabung schnell überzeugt gewesen sein, denn, trotzdem, dass für Raff dadurch ein Zerwürfniss mit den Seinen drohte, ertheilte er ihm unumwunden den Rath, Musiker zu zu werden. Die Würfel waren gefallen. Raff's Vater zog die Hand von seinem „irregeleiteten, verblendeten" Sohn — und nun begann ein Ringen, ein Kämpfen, ein Arbeiten und Studiren, welches seines Gleichen sucht. Raff's Wunsch, von Mendelssohn als Schüler aufgenommen zu werden, konnte Mendelssohn's vielfacher Reisen wegen nicht in Erfüllung gehen. Einem anderen Meister sich anbieten, widerstrebte Raff; allein, ohne Lehrer, ohne Rathgeber, durchaus autodidaktisch, bildete Raff sich musikalisch aus; — wie gründlich, mit welchem unermüdlichen Fleisse, mit welchem merkwürdigen Verständniss diese Ausbildung geschah, das erhellt aus dem Umstande, dass Raff unter den formgewandtesten Komponisten, unter den in kontrapunktischen Künsten Erfahrensten, anerkannter Weise und mit Recht einen ersten Rang einnimmt. Eine weitere, für Raff's musikalische Laufbahn nicht ohne Bedeutung gebliebene Episode ist seine Bekanntschaft mit Liszt. Die Art des Bekanntwerdens ist ebenso charakteristisch an und für sich, wie sie von Raff's beharrlichem Streben ein weiteres Zeugniss ablegt. In den vierziger Jahren befand sich Raff in Zürich. Er erfährt, dass Liszt in Basel konzertiren soll. Er muss ihn hören, es koste, was es wolle. Nun, kosten, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, that es Raff wenig. Seine Kasse war dazu wenig gefüllt. Kann man nicht fahren, so geht man. Eine Strecke vor der Stadt übermannt ihn die Müdigkeit. Er tritt in eine Herberge, erlaubt sich zur Stärkung den Luxus einer Tasse Kaffee, und, da noch Zeit genug übrig ist, hält er ein Schläfchen. Etwas später geweckt, als er angegeben, bemerkt er mit Schrecken, dass er kaum rechtzeitig zum Beginn des Konzerts in Basel eintreffen kann. Aus dem Gehen wird nun ein gelinder Trab. Derselbe wird vom Wetter keineswegs begünstigt, denn es regnet — was es nur regnen kann. Triefend und keuchend gelangt er vor dem Konzertgebäude an — das Konzert hat schon begonnen — das thut nichts — aber es ist kein Billet mehr zu haben — der Saal ist zum Erdrücken voll. Raff jedoch muss hinein. Er will sich nicht abweisen lassen. Belloni, Liszt's Sekretär, bedeutet ihm, es sei ein Ding der Unmöglichkeit. Raff besteht „auf seinen Schein", er sei im Regen von Zürich nach Basel gelaufen, um Liszt zu hören, er müsse ihn hören. Belloni begiebt sich in der Zwischenpause zu Liszt und meldet ihm, da draussen stehe ein Mann, der, um Liszt zu hören, in Wind und Wetter von Zürich zu Fuss gekommen sei und nun sich nicht abweisen lassen wolle. „Den Mann bringen Sie mir herein", lautete Liszt's Antwort. Raff ward zu Liszt geführt, dieser wies ihm einen Platz auf dem Podium an und Raff — inmitten eines vom triefenden Regenschirm gebildeten kleinen Sees — hörte Liszt! Liszt's geniales Virtuosenthum, seine ganze Persönlichkeit, mussten einen Eindruck auf Raff machen. Dieser Eindruck konnte sich möglicherweise später, als Raff in Weimar lebte, durch Liszt's Umgebung, durch die damals in Weimar herrschende Wagner-Schwärmerei, noch steigern. Daher wohl auch der Ruf als Lisztianer, oder vielmehr noch als Wagnerianer, welcher Raff's Namen für eine Zeit lang anhaftete. Raff war jedoch eine viel zu selbstständig-kritische Natur, um sich irgend einem Einflusse kopflos hinzugeben. Wer sein Schriftchen, „die Wagner-Frage" aufmerksam gelesen, wird zugeben, dass Raff, bei aller Anerkennung für Wagner's Grösse und Bedeutung, keineswegs einer der sogenannten Wagnerianer sans phrase war. Trägt auch Raff's Oper „Samson" die Spuren Wagnerischer Einwirkung, so hat Raff doch mit seiner darauffolgenden Oper „Dame Kobold", andere Pfade betreten und sich weit mehr zu Mozart geneigt, als früher zu Wagner. Ueberhaupt ging es ihm darin, wie so vielen Musikern. Mit den Jahren stieg auch bei ihm die Verehrung für Mozart, den Meister aller Meister! Raff selbst kennzeichnete dieses in folgender launigen Weise. „In den Jahren des jugendlichen Uebermuthes und des Welten Stürmens", pflegte er zu sagen, „sagte ich „Ich"; später sagte ich „Ich und Mozart"; noch später „Mozart und Ich"; jetzt sage ich nur noch „Mozart"!

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Kapellmeister Radecke ist zum Senatsmitglied der Kgl. Akademie der Künste gewählt worden.

— Hr. Pasdeloup in Paris hat vom König von Spanien den Orden Carl's III. erhalten.

— Mit der Leitung des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt, sind laut Mittheilung der „Frankf. Ztg." nach Raff's Tode interimistisch die Herren Direktor Veith und Prof. B. Kossmann betraut worden.

— Die Societé libre d'Emulation in Lüttich hat eine Medaille von 1300 Frcs. für die beste Geschichte der Musik im Lütticher Lande bis zur Schöpfung des kgl. Konservatoriums ausgeschrieben.

— Selten hat ein Musikgeschichtswerk so allgemeine Anerkennung, so grosse Verbreitung gefunden, als Emil Naumann's illustr. Musikgeschichte, und nicht nur im Inlande, auch im Auslande wird ihr die gebührende Werthschätzung zu Theil. Vor kurzem erschien eine englische Uebersetzung der bisher erschienenen Lieferungen, jetzt erscheint im Haag eine holländische und eine italienische ist in Vorbereitung.

— Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., welche die Unterstützung musikalischer Talente behufs ihrer Ausbildung in der Komposition bezweckt, beabsichtigt ein Stipendium zu vergeben. Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie besondere musikalische Befähigung nachweisen. Erscheinen die diesfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines

vom Ausschuss der Stiftung bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben. Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen. Der erwählte Stipendiat wird nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Kompositionslehre zum Unterricht überwiesen. Bewerber haben sich bis 1. September bei dem Vorsitzenden des Ausschusses, Oberlandesgerichtsrath Dr. Eckhard in Frankfurt a. M., zu melden.

— Wie schon mitgetheilt, ist soeben die Genehmigung des Kaisers für das vom 1. Oktober ab geltende neue Statut der Akademie der Künste erfolgt. Wie seinerzeit durch die dem Landtage vorgelegte Denkschrift bekannt geworden, bei dieser Gelegenheit jedoch wiederholt werden mag, bestehen die wesentlichen Veränderungen in den Einrichtungen der Akademie nach Massgabe des neuen Statuts in Folgendem: Zunächst findet eine Vermehrung der Mitglieder des Senats auf 40 statt. Zu wählen sind zwei Maler, ein Bildhauer, ein Architekt, zwei Musiker. Die Wahl erfolgt auf drei Jahre, das Bestätigungsrecht übt der Kultusminister aus. Die unter dem Professor A. von Werner stehende akademische Lehranstalt erhält den Titel „Akademische Hochschule für die bildenden Künste“, während an die Spitze der akademischen Hochschule für Musik ein Direktorium tritt, gebildet aus den vier Abtheilungsvorstehern und dem zweiten ständigen Sekretär der Akademie. Endlich werden akademische Meisterschulen für Komposition eingerichtet, denen vom Minister berufene Komponisten (Taubert, Grell, Kiel, Bargiel) vorstehen, welche unentgeltlich je höchstens sechs Schüler annehmen. Die Kunst- und Gewerkschule scheidet aus dem Verbande der Akademie.

— **Bernhard Stade**, Musikdirektor und Stadtkantor zu Arnstadt ist daselbst in der Nacht zum 29. Mai gestorben. Er war geboren am 2. Mai 1816 zu Ettischleben bei Arnstadt, erhielt seine musikalische Ausbildung durch Gebhardi in Erfurt und machte Konzertreisen durch Deutschland, auf denen er sich als ein ausgezeichneter Orgelspieler, namentlich Interpret des Altmeisters Bach, dokumentirte. In weitesten Kreisen wurde sein Name bekannt als der des Wiederherstellers der Bachorgel in der St. Bonifaciuskirche zu Arnstadt, desselben Orgelwerkes, welches Meister Sebastian in seiner ersten amtlichen Stellung als Organist vom Sommer 1703 bis dahin 1707 gespielt hat.

— In Rom ist von der Regierung eine permanente Kommission eingesetzt worden, die ihr Gutachten über alle Fragen, welche die Musik und das Theater, den Unterricht und die Preisausschreibungen betreffen, abgeben soll. Das Unterrichts-Ministerium will dadurch mit den genannten Gegenständen direkte Fühlung erwerben. Die Kommission besteht aus vier Komponisten, vier dramatischen Dichtern und je einem Kritiker für Musik und Theater.

— Die Accademia Santa Cecilia in Rom wird in Zukunft die einzige musikalische Bibliothek der Stadt enthalten, da nach einem neuesten Ministerial-Erlass sämmtliche musikalische Werke, welche sich in den verschiedenen königl. Bibliotheken Roms befinden, dort hineingeschaft werden und eine besondere Abtheilung der Bibliothek dieser Akademie bilden sollen.

Bücher und Musikalien.

Kompositionen von Eduard Franck.
(Verlag von T. Trautwein, Berlin).

Es begegnet uns hin und wieder, dass ein Komponist auf längere Zeit seine Thätigkeit den Augen des Publikums entzieht und dadurch leicht den Argwohn erweckt, er habe der Ausübung dieses Theils der Kunst sich ganz begeben oder er beabsichtige nicht mehr, seine in der Stille geschriebenen Werke zu veröffentlichen. So liess z. B. Th. Kirchner eine mehrjährige Pause in seinen Veröffentlichungen eintreten, ehe er uns wieder eine grosse Reihe von höchst interessanten Kompositionen schenkte. Es wäre verkehrt, anzunehmen, dass während solcher Pause der Komponist geruht hätte, entweder hat er seine musikalischen Gedanken bloss skizzirt und die Ausarbeitung einer späteren Zeit vorbehalten, oder er hat aus irgend einem Grunde die fertigen Sachen, vielleicht behufs feiner Ausfeilung, einstweilig im Pulte verschlossen.

Ein ganz kongruenter Fall liegt hier vor.

Der geschätzte Pianist und Pädagog, Herr Prof. Eduard Franck, der schon vor Jahren eine Reihe von verschiedenen Kompositionen dem Publikum darbot, erscheint nach langer Pause auf einmal mit einer bedeutenden Anzahl neuer Werke. Nachdem eine neue Sinfonie von ihm im vorigen Winter in Berlin zur Aufführung gebracht wurde, veröffentlicht jetzt die oben genannte Verlagshandlung eine solche Fülle von Kompositionen Franck's, dass wir daraus ersehen, dass der Komponist während der verschiedenen Jahre nicht nur nicht müssig, sondern sogar in aller Stille sehr fleissig war.

Zur Besprechung für diese Blätter liegen mir Op. 40, 41 und 43 vor. Es handelt sich aber bei diesen einfachen Zahlen um recht umfängliche Sachen, die viele andere Komponisten nicht nur mit 3, sondern vielleicht mit 14 Opuszahlen versehen hätten. Das erste in Rede stehende Op. 40 enthält nicht weniger als Sechs Sonaten! Op. 43: Vierzig, sage Vierzig Klavierstücke in 7 Heften, während sich Op. 41 als ein Streichsextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli uns vorstellt.

Franck ist eine gemüthvoll, musikalisch reich beanlagte Natur. Man sieht es allen den Werken an, der Komponist kann nicht leben, ohne zu schaffen, diese Aeusserung seines musikalischen Lebens ist ihm Nothwendigkeit. Es gestaltet sich bei ihm alles zum musikalischen Ausdruck und fliesst

in die musikalische Form hinein, wie bei unserm reichbegabten Lyriker Rückert sich alles Denken und Sprechen zum Vers und zur Strophe gestaltete. Ein frischer, freier Geist waltet über den sämmtlichen vorliegenden Werken, kein Grübeln und Düfteln, kein Himmelstürmen, kein Weltschmerz, nichts Ueberschwängliches und nichts krankhaft Sentimentales tritt uns in denselben entgegen. Dem Komponisten scheint das Schicksal ein zu harmonischer Ruhe gestimmtes Gemüth und einen edlen, ruhigen Geist gegeben zu haben, der nur an Gutem Gefallen findet, dem Uebertreibung jeglichen Gefühls ebenso unsympathisch entgegentritt und das er ebenso von sich abweist als Triviales und Rohes. Die Handhabung der Formen des Sonatensatzes, des Liedes, des Scherzo's und des Tanzes, die ja letztere drei einander verwandtschaftlich die Hände reichen, macht ihm keine Schwierigkeit. Seine Melodien sind einfach und ungekünstelt, seine Themen kurz und knapp, wenn auch hier und dort etwas mehr Charakter und Eigenthümlichkeit vorhanden sein könnte, seine Harmonisirung durchaus nicht dürftig, ab und zu mit pikanten Akkorden gewürzt, seine Modulation ziemlich reich. Trotz der vielen gleichartigen in den Op. 40 und 43 enthaltenen Stücke macht sich doch eine gewisse Schablonenarbeit nicht geltend, die Fantasie des Komponisten ist ebenso mannichfaltig wie sein formalistisches Geschick. Franck steht durchaus nicht in den vorliegenden Sachen auf Seiten der Jungdeutschen oder der Zukünftler, sein Blick und seine Neigung gehen offenbar mehr nach der Zeit unserer Klassiker Die Behandlung des Klaviers ist, wie das ja eigentlich selbstverständlich ist, gewandt und durchaus handgerecht.

Nach diesem allgemeinen Ueberblicke wende ich mich den „Sechs Sonaten Op. 40“ im besonderen zu.

In der Hauptsache neigt sich in Bezug der Form der Sonate der Komponist der Ansicht Derer zu, die die Reprise des ersten Theils des Hauptsatzes verworfen; von den 6 Sonaten haben nur 2, No. 4 u. 5, diese Wiederholung. Auch in dem Modulationsgange folgt er nicht immer der hergebrachten Sitte, der Seitensatz steht bei ihm in einer F-dur-Sonate (Nr. 1) in A-dur, analog der grossen Beethoven'schen C-dur-Sonate, in der G-moll-Sonate (Nr. 3) wieder, wie das Hauptthema, in G-moll, bei der Rückkehr in F-moll. Die Durchführung ist stets mit Motiven des ersten oder zweiten Themas oder mit Motiven von beiden gearbeitet, die Modulation in diesem Theile ist überall ziemlich reich. In sämmtlichen 6 Sonaten ist die Zahl von 3 Sätzen nicht überschritten, die Form des Menuett's oder des Scherzo fehlt immer, an die Stelle des Andante tritt mitunter ein leichter bewegtes Allegretto. Den Schluss jeder Sonate, mit Ausnahme von Nr. 3, bildet ein sehr bewegter und ausgeführter Satz mit 2 Themen, bei Nr. 3 nur tritt ein ruhigeres Allegretto an diese Stelle. Ueber die Beschaffenheit der Themen sprach ich schon im Eingange. So belebt und flüssig auch das Ganze sämmtlicher Sonaten ist, so muss ich doch sagen, dass mir eine grössere Tiefe noch erwünschter gewesen wäre, gerade in der Form der Sonate; ich hätte den Themen ein schwereres Gewicht gewünscht, die Arbeit weniger homophon, wenngleich nicht polyphon im Sinne der Schule, nicht doktrinär, sondern in der edlen Freiheit, wie Beethoven sie uns lehrt, so dass nicht der „tödtende Buchstabe“ sondern der „lebendigmachende Geist“ den Sinn lenkt und die Hand führt. Ich hätte dafür gern etwas von der freudigen „Spielseligkeit“ die aus allen Sonaten entgegenleuchtet dahingegeben. Doch darüber will ich mit dem Komponisten, der für sein Thun gewiss seine Gründe hatte, nicht rechnen, im Gegentheil, ich will hierdurch auf diese neuen Erscheinungen aufmerksam machen und dieselben Lehrern und Schülern zum Gebrauch empfehlen.

Ich wende mich zunächst dem Opus 43, „Vierzig Klavierstücke“ zu. Die verschiedensten Formen, wie Präludium, Romanze, Ballade, Scherzo, Capriccioso, Impromptu, Menuett, Walzer, Marsch kommen zur Darstellung, eine Reihe anderer Stücke hat bestimmte, den Inhalt bezeichnende Ueberschriften, z. B., Aus vergangenen Tagen, Elfen, Libelle, Berggeister, Nixen, Irrlichter, Suleika etc. Man sieht, der Komponist hat seine Fantasie nach allen Seiten hin thätig sein lassen und bei der gefundenen Mannichfaltigkeit der Titel und also auch des Inhalts tritt die Zahl 40 nicht mehr so bedenklich vor unsre Seele. Es ist selbstverständlich, dass, wollte Jemand die 7 Hefte in einer Folge durchspielen, so würde ihn die Ansicht ergreifen, dass trotz der Mannichfaltigkeit, die nicht bloss im Charakter der Kompositionen, sondern auch in den in ihnen zur Verwendung gebrachten Begleitungsformen, in der Behandlung und Verarbeitung der Melodien, Themen und Motive allseitig zur Erscheinung tritt, eine gewisse Aehnlichkeit in diesen Stücken herrsche. Das ist kein Wunder, sondern eine Nothwendigkeit, die schon aus der Autorschaft hervorgeht, und die sich uns z. B. bei Mendelssohn's Liedern ohne Worte gerade so vor die Seele stellt. Wundern wir uns doch, wenn sich die Kinder eines Elternpaars nicht gleichen, warum sollen wir hier die Aehnlichkeit der musikalischen Gebilde eines Komponisten, die ihn seine Muse in stillen Stunden aufzuzeichnen hiess, vermissen wollen? Ich weise nicht auf ein Heft besonders hin, ich bin der Ueberzeugung, dass Jeder in den 7 Heften unter den 40 Stücken viele ihm zusagende finden werde. Auch diese Stücke lassen sich für die obere Mittelstufe (wenigstens grösstentheils) mit Erfolg verwerthen, und lenke ich daher die Aufmerksamkeit der Lehrer sowie der, dieselben nicht mehr konsultirenden, Spieler auf das Opus.

Das nach allen Seiten hin bedeutendste der vorliegenden Werke ist das Sextett Op. 41. Dasselbe hat unstreitig den grössten, geistigen Gehalt, die characteristischsten Themen und die schönste Arbeit. Aus 4 Sätzen bestehend, einem Allegro, (Es-dur $^4/_4$), Andante (As-dur $^2/_4$), Allegro (Es-dur $^3/_4$), und einem Presto (Es-dur C), lehnt es sich in der Form selbstverständlich an Herkömmliches; ahmt aber nicht schablonenhaft nach, und bietet eine ganze Menge des Eignen und Eigenthümlichen. Die Behandlung der Instrumente verleiht dem Ganzen einen lebendigen Charakter, die hier zur Geltung kommende Gewandtheit des Komponisten in der Behandlung des Polyphonen bringt frischen Fluss und schönen Wech-

sel, gleich der Rede und Gegenrede hervor. Motive und Themen sind geschickt benutzt und haushälterisch verwandt. Dem gesangreichen, schwungvoll aufsteigend ersten Thema des ersten Satzes ist nach genügender Feststellung der Grundstimmung und nach einer kurzen Episode in G-dur (als Dominante von C moll) ein melodisches, breiteres Gesangsthema zur Seite gestellt. Mit Theilen von beiden arbeitet der in h-moll beginnende Durchführungssatz. Das liedförmige Andante weist einen Mittelsatz in C-dur auf, der zur Hebung des Ganzen wesentlich beiträgt. Von grosser Frische und Lebendigkeit ist das Scherzo, während das schwungvolle Presto zum Schlusse noch einmal ein reiches polyphones Spiel mit den verschiedenen Themen entfaltet. Mögen Konzertgesellschaften, die den Kunstzweig der Kammermusik pflegen, sich dieses Werkes recht bald annehmen und dasselbe in ihre Programme aufnehmen, das Publikum wird über die Wahl erfreut sein. Dem Komponisten aber sei für die Fülle seiner Gaben gedankt!

A. Naubert.

Dr. **August Reissmann:** Zur Aesthetik der Tonkunst. Berlin, 1879, bei H. W. Müller. VI., 245 Seiten.

Die Aesthetik der Tonkunst liegt noch so sehr im Argen, dass jeder Versuch, Licht in dieses Dunkel hineinzubringen, ein Anrecht auf die volle Dankbarkeit des Fachmusikers und Musikfreundes besitzt. Dass ein Musiker, wie Reissmann, der nicht nur einer unserer tüchtigsten Musikschriftsteller, resp. Theoretiker, sondern zugleich ein namhafter Komponist ist — dass also ein so vielseitiger Musiker wohl berufen erscheinen muss, sich einer derartigen Aufgabe zu unterziehen — die freilich zu den allerschwierigsten Problemen im weitverzweigten Gebiete der Musik gehört — das leuchtet von vornherein ein. Um nun diese Reissmann'sche Arbeit auf ihren wahren Wert zu prüfen, wird es nöthig sein, in kurzen Worten anzudeuten, was denn eigentlich eine Aesthetik im allgemeinen und eine Aesthetik der Tonkunst im besonderen darzuthun hat. Diejenige Seite der Weltweisheit (Philosophie), welche man Aesthetik zu benennen für gut befunden hat, zerfällt zunächst in zwei Hauptabtheilungen, in eine theoretische und in eine praktische Aesthetik.

Die erstere Seite — die eigentlich philosophische — wird dasjenige Quantum an ästhetischen Fundamentalbegriffen vorzuführen haben, welches allen Künsten gemeinsam ist, während die praktische Nutzanwendung für die jeweilige zur Betrachtung vorliegende Spezialkunst entsprechend anders ausfallen muss.

Die Theorie der Aesthetik wird wiederum ihre wohlgegliederten Unterabtheilungen zu betrachten, in erster Linie ihren Standpunkt wissenschaftlich zu begründen haben, inwiefern sie etwa der formalen Aesthetik (wonach in der Kunst Alles auf Formenschönheit hinausläuft), oder der ideellen Aesthetik (Gehaltsaesthetik, welcher der künstlerische Inhalt die Hauptsache ist), oder endlich gar der Verbindung beider (der Harmonie von Form und Idee) huldigt. Die Theorie der Aesthetik wird sich des weiteren mit allen Ideenkreisen zu beschäftigen haben, die Objekte der Kunst werden können und deren Sonderstellung in diesem Bereiche zu prüfen haben. Wir werden dann im Lichte der Schönheit beispielsweise — denn Alles zu erschöpfen, würde hier zu weit führen — eine Theorie des Ethischen, des Erhabenen, eine Theorie des Tragischen, Dramatischen, Epischen, Humoristischen, Komischen, eine Theorie des Lyrischen, Religiösen etc. etc. haben müssen. Soll also eine wirklich erspriessliche Aesthetik der Tonkunst geschaffen werden, so wird ihr erster Haupttheil eine concis vorgetragene allgemeine Theorie der Aesthetik bilden müssen, wobei dann des weiteren über diejenigen Objekte besonders zu theoretisiren sein wird, die sich als für die musikalische Darstellung vornehmlich geeignet erweisen. Dann erst darf die praktische Aesthetik folgen. Hierbei wird es denn darauf ankommen zu zeigen, inwiefern die Formen der Tonkunst tauglich sind, die allgemeinen ästhetischen Theoreme zu offenbaren, ferner, inwiefern sich da — wo etwa die Poesie oder eine andere ihrer Kunstschwestern ähnliche oder verwandte Objekte der Darstellung besitzt — die unterscheidenden Merkmale für die verschiedenartigen Künste ergeben.

Das musikalische Gebäude wird endlich seine Wunderkrönung durch einen klaren Ausdruck der ganz eigenartigen musikalischen Weltanschauung erlangen müssen. Hierbei — wo die schliessliche höhere Ansicht des ganzen Musikmysteriums vorzuführen ist — wird kund gethan werden müssen, wie es denn zu begreifen ist, dass keine andere Kunst so sehr wie die Musik geeignet ist, uns mit den tiefsten Geheimnissen des Weltwesens überhaupt in Zusammenhang zu bringen, insonderheit — dass und warum es der Musik verliehen ist, uns einen unendlichen Einblick in die räthselvolle sittlich-religiöse Weltordnung zu gewähren. —

Es fragt sich nunmehr, wie sich die Reissmann'sche Arbeit gegenüber diesen hiermit skizzirten Anforderungen an eine Aesthetik der Tonkunst verhält. Da ist zunächst zu sagen, dass der geehrte Verfasser es noch nicht genügend verstanden hat, das Primäre und das Sekundäre einer derartigen Betrachtungsweise von einander zu halten. Ueber Kunst im Allgemeinen (also über Theorie der Aesthetik) giebt derselbe nur wenige Mittheilungen, die weder geeignet sind, den Gegenstand irgendwie zu erschöpfen, noch auch von einer festgeprägten Weltansicht getragen werden. Dass der Horizont, von dem aus der Autor seine Aufgabe zu lösen übernimmt, ein zu enggezogener ist, mag folgender ästhetische Gedanke desselben (p. 17) erhärten: „Als „Wissenschaft vom Schönen“ darf sie (sc. die Aesthetik der Musik) nicht aus der Tiefe des Gemüths heraus konstruirt werden (?!), sondern sie muss sich hauptsächlich mit dem Kunstwerk beschäftigen und die Bedingungen, unter denen es entsteht, zu erforschen suchen. Sie muss zum Gesetzbuch für die Kunst und die Künstler werden, welches das Gewissen beim Künstler wie beim Laien pflegt und rege erhält“ etc. Schon daraus mag erhellen, dass R. zu nicht geringem Theile das Wesen der Aesthetik mit demjenigen der Kompositionslehre verwechselt. Und in Wahrheit stellt sich Reissmann's „Aesthetik“ auch ganz überwiegend nur als Formenlehre dar. So erhalten wir hier

noch bis S. 32 etwas Aesthetik; das ganze Uebrige von S. 33—240 spricht vom „Darstellungsmaterial" und von den „Musikformen". Es scheint ein ziemlich verbreitetes Faktum bei den Musikästhetikern zu sein, dass sie es für nöthig erachten, in einer derartigen Arbeit das gesammte Gebiet der Musik- wie der Musikformenlehre ab ovo ad mala in breitester Weise vorzutragen, während die Aesthetik meiner Ansicht nach das Material wie die Formen der in Rede stehenden Kunst als etwas Gegebenes anzunehmen und ganz allein darüber zu ästhetisiren, bezw. philosophiren hat. Also die Formen im Lichte des ästhetischen Geistes zu betrachten — das kann allein die Aufgabe der angewandten (praktischen) Aesthetik sein, während eine erschöpfende Formenlehre in die Kompositionslehre gehört. So ist es denn auch nicht weiter zu verwundern, dass wir in diesem Reissmann'schen Buche „Zur Aesthetik der Tonkunst" meistentheils Dinge zu lesen bekommen, die wir von demselben Autor schon wiederholentlich aus anderen Werken seiner geschätzten Feder kennen. — Dass das Buch im übrigen viel Gutes, wahrhaft Belehrendes enthält, versteht sich bei einem so vielseitigen Autor wohl von selbst. Wenn es nun auch nicht als eigentliche Aesthetik gelten kann, so wird ein dereinstiger summirender ästhetischer Geist doch recht achtenswertes Baumaterial zu seinem etwaigen Gebäude der Musik-Aesthetik darin vorfinden und mit Dankbarkeit benutzen.

Alfred Kalischer.

Tottmann, A., Op. 32. Leichte Sonate für Violine und Pianoforte. Leipzig, F. Hofmeister.

Der als Komponist und musikalische Schriftsteller geschätzte Verfasser liefert durch das vorgenannte durchweg gut gearbeitete Werk eine sehr achtungswerthe Bereicherung der musikalischen Literatur. Während die Violinstimme, vom Komponisten mit aussergewöhnlichem Geschick behandelt, nur auf leeren Saiten ausgeführt wird, was jedoch nur für Männer von Fach bemerkbar und von Jedermann, Gross und Klein, bei einiger Taktkenntniss leicht ausgeführt werden kann, ist das Pianoforte in harmonischer und melodischer Hinsicht sehr dankbar für den Spieler gesetzt. Die einzelnen 4 Sätze, in knappester Form gehalten und in Charakter, Ton- und Taktarten verschieden, mit trefflichen Bemerkungen über die Entwicklung der formalen Gestaltung versehen, bieten soviel Mannigfaltiges, dass das Ganze auf Spieler wie auf Zuhörer einen sehr angenehmen, heiteren, ja theilweise humoristischen Eindruck macht und wir das Werk ganz besonders empfehlen können in der Ueberzeugung, dass es allenthalben mit Freude begrüsst und sehr bald grosse Verbreitung finden wird.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: Volkslieblinge. Rondinos und kleine Fantasien über beliebte Volkslieder.
No. 1. Im Wald und auf der Haide.
No. 2. Aennchen von Tharau.
Breslau, Hientzsch, à 50 Pf.

Geschickt gearbeitet, klangvoll und instruktiv.

Eduard Rohde: 3 Sonatinen, op. 91, No. 2, D-dur. Breslau, Hientzsch, à 1 Mk.
= Kublau, Sonatinen, op. 55.

Winke und Rathschläge.

The Piano Teacher's Review, eine in Baltimore in englischer Sprache erscheinende Klavier-Lehrer-Zeitung kennzeichnet den untüchtigen Klavier-Lehrer folgendermassen:

Untüchtige Klavier-Lehrer sind:

1. Diejenigen, welche nicht die richtige Handhaltung,
2. nicht die richtigen Bewegungen der Finger und der Hand,
3. nicht die verschiedenen Anschlagsarten (Legato und Stakkato) lehren,
4. die nicht nach einer systematisch fortschreitenden Methode unterrichten,
5. den Schüler nicht zu stufenmässiger Entwickelung in Bezug auf die freien und schnellen Bewegungen der Finger und der Hand führen,
6. die keine Kenntniss der Elementartheorie,
7. keine umfassende Kenntniss der musikalischen Literatur, aus der sie passende Stücke auszuwählen haben, besitzen,
8. die gewohnheitsgemäss schlechte Musik spielen lassen,
9. vorgeschrittene Schüler nicht den Unterschied im Anschlag piano bis zum forte lehren,
10. nicht auf Ausdruck und Phrasirung achten,
11. zu schwere Stücke spielen lassen,
12. die den Schüler nicht von leichterer zu schwererer klassischer Musik leiten,
13. nicht Stücke von langsamerem und schnellerem Tempo berücksichtigen,
14. welche vorgeschrittenen Schülern nicht den Bau der Stücke, ihre Theile und thematische Entwickelung erklären,
15. dem Schüler zu viele Stücke von ein und demselben Komponisten geben,
16. welche das ausdrucksvolle Spiel der schnellen Ausführung opfern,
17. und schliesslich diejenigen, welche nicht aus Liebe zum Beruf unterrichten.

Anregung und Unterhaltung.

Die geringeren Zeitgenossen Mozarts zeigen sich diesem gegenüber besonders in den Adagios, Andantes etc., schwach. Einer der Stärksten unter den Geringeren, Clementi, hat einzelne recht gute Adagios gemacht, doch eben auch mehr „gemacht" als aus der Empfindung geschöpft. Man spielt von Clementi überhaupt vorzugsweise seine ersten Sonaten-Sätze; unter den Ausnahmen ist wohl die H-moll Sonate die bedeutendste. — Um den Unterschied zwischen einem Clementischen und Mozart'schen langsamen Satze zu erkennen, wähle man von jenem einen beliebigen und von Mozart z. B. das Andante in B-dur $^4/_4$ Takt in einer F-dur Sonate $^3/_4$ Takt*). Wenn man sagt, Mozart sei der Musiker der Liebe, so spricht dieses Andante dafür. Welche taubenhafte Unschuld und Zärtlichkeit athmet diese Liebesempfindung! Man sollte den Satz einmal orchestriren, er würde sich schön machen. L. Köhler.

*) Nach Challiers Sonaten-Tabellen in Ausgabe Steingräber No. 5, Simrock No. 9, Breitkopf & Härtel No. 8, Cotta No. 7, Litolff No. 6.

* * *

Brahms trägt oft eine forcirte Vergeistigung zur Schau, aber es geschieht aus erzmusikalischem Grunde heraus und seine Zeit hat ihm ein Publikum dafür reservirt. „Hut ab vor Brahms, aber nicht knieen", schrieb ich einmal und ich glaube nicht, ihm Unrecht damit zu thun — möchte es auch nicht, da ich ihn mit sehr lebhaftem Interesse höre. Das letztere bethätigte ich in meiner Broschüre „Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte" (A. Simon), woselbst ich auch des Meisters Rechtfertigung in Sache der Ungarischen Tänze führe. — Spielt man wohl die „Balladen" op. 10 von Brahms? Höchst originale, äusserst phantastische und herbe, aber geniale Claviermusik für sehr fähige Spieler. Brahms, Th. Kirchner: ein paar hübsche Schumann-Ableger! L. Köhler.

Antworten.

X. Z. Ein Vergessener. Was auch dereinst aus Ihnen werden möge, ein tüchtiger Pianist oder ein hervorragender Komponist, — ehe Sie zur Geltung gelangen, werden Sie durch Unterrichtertheilen Ihren Unterhalt erwerben müssen, wenn Sie nicht anders über grössere Mittel zu gebieten haben. Also vertrauen Sie sich vor allem einem tüchtigen Lehrer an. Haben Sie als Komponist oder Pianist eine höhere Stufe erreicht und Anerkennung gefunden, so können Sie ja der Lehrthätigkeit, wenn sie Ihnen nicht zusagt, nach und nach entsagen. Lassen Sie mich Ihren Entschluss wissen, ich werde Ihnen gern mit Rath und That zur Seite stehen

Flora B. in Breslau:

	auf deutsch:
Ut queant laxis	Deine Wunderthaten würdig zu
Resonare fibris	besingen
Mira gestorum	Wie könnt es gelingen
Famuli tuorum	Meiner schwachen Leier
Solve polluti	So du deines Knechtes Lippe nicht
Labii reatum	entsündigst
Sancte Joannes	Die dein Lob verkündigt,
	Heilliger Johannes.

Der Hymnus wurde als Heilmittel gegen Heiserkeit gepriesen, „Als solches" — spottet Mattheson — „habe es den Apothekern Abbruch gethan".

Vom **9. Juli** bis **15. August** befinde ich mich in **Ilmenau** (nicht im Bade Elgersburg, wie in voriger Nummer angegeben). Höflichst bitte ich in dieser Zeit Briefe, welche ausführliche Antwort verlangen, nicht an mich richten zu wollen. **E. Breslaur.**

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Der aus 800 Mitgliedern, darunter 150 activen, bestehende Beethoven-Männerchor in New-York sucht einen Dirigenten für ein Anfangsgehalt von 1000 Dollars (4000 Mark). Der Chor hält wöchentlich an zwei Abenden Singstunden ab, im Uebrigen kann der Dirigent über seine freie Zeit verfügen. Bewerber haben ihre Empfehlungen u. s. w. zu richten an L. Nebrig, corr. Secretair des Beethoven-Männerchors, 216—212 fifth Street New-York (City) U. S. of Amerika.

Für ein Konservatorium der Musik in New-York wird **ein Pianist** von **Renommée** als Lehrer gesucht. Derselbe hätte in den höheren Klassen zu unterrichten und auch öffentlich zu spielen.

Meldungen mit Angabe der Gehaltsansprüche sind zu richten an G. Schirmer in New-York, U. S. of Amerika, 38. Union Square.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der erste Musikunterricht.

Von Dr. **Friedrich Zimmer.**

(Schluss.)

Was kann nun geschehen für die Ausbildung des Gehörs? Riehl empfahl seiner Zeit, den Unterricht mit einem Streichinstrument zu beginnen und später erst zum Klavier überzugehen: Für künftige Musiker entschieden vorzüglich; aber bei solchen, die die Musik nicht als ihren Lebensberuf ansehen, sondern nur als schönen Schmuck, ist es einfach nicht durchführbar. Hier heisst's: entweder Klavier oder ein anderes Instrument. Und dass die meisten sich dann für das Klavier entscheiden, ist natürlich. Aber indem nun so viele unmusikalisch bleiben, und, was noch schlimmer ist, indem nun viele musikalisch absolut nicht beanlagt — die Musik ist einmal nicht Jedermanns Ding — ans Klavier gezwungen worden, wird aus dem schönen Schmuck eine wahre Landplage.

Giebt es denn keinen andern Weg, das Gehör zu bilden neben dem Klavierspiel? Allerdings, und ich kann nur nicht begreifen, dass man auf dies so naheliegende meist nicht kommt. Das ist der G e s a n g z u m K l a v i e r s p i e l. Darauf weisen die eben skizzirten Vorübungen, darauf der wohl bei allen Kindern zu beobachtende Hang, was sie spielen auch zu singen, namentlich wenn sie beim Spielen zählen sollen. Meines Wissens — ich habe mich allerdings durch die Legion vorhandener Klavierschulen nicht durchgearbeitet — giebt es nur e i n e Gesangs-Klavierschule, die Spielen und Singen methodisch verbinden will, die von August Reissmann. Aber dieselbe ist wenig bekannt geworden.

Doch es ist nicht die Verbindung von Gesang und Klavierspiel allein, die ich für den Klavierunterricht, wenigstens den elementaren, in Anspruch nehmen möchte, sondern es will mir scheinen, als könnte auch sonst noch manche Vereinfachung in der Methode getroffen werden. Dies im einzelnen auszuführen, würde eine eigene Klavierschule ergeben. Hier mögen einige Andeutungen genügen, die ich den Lesern dieses Blattes zur freundlichen Prüfung vorlegen möchte.

Zunächst erscheint mir als sehr wünschenswerth, den ersten Unterricht noch n i c h t m i t N o t e n zu beginnen. Der kleine Klavierspieler muss ja auf gar zu viel achten, auf richtigen Satz, richtige Arm- und Handhaltung, richtigen Anschlag u. s. w., und da ist es eine Erschwerung, wenn er von vorn herein noch Noten lesen und auf die Tasten übertragen soll. Für den Geigenunterricht ist wenigstens in den Lehrerseminarien, nach Einführung der „Praktischen Violinschule“ meines Vaters, diese Methode, den Unterricht ohne Noten zu beginnen, zu ziemlich allgemeiner Geltung gekommen und hat sich überall vorzüglich bewährt. Für den Klavierunterricht kann man noch einen Schritt weiter gehen, was sich bei Kindern empfiehlt, nämlich die ersten Uebungen nicht auf dem Klavier, wo die Tasten wieder besondere Aufmerksamkeit erfordern, sondern auf einem

Tisch beginnen zu lassen. Namentlich praktisch ist ein „Spieltisch", d. h. ein entsprechend breites Tischchen, das später vor das Klavier gestellt wird, um dem Arm eine Stütze zu bieten, mit einem halbkreisförmigen Ausschnitt für den Körper des Spielers, Man beginnt mit den einfachsten Takt- und Anschlagsübungen: bei 1 Niedersetzen, bei 2 Aufheben der Hand bezw. der Finger. Dann Einübung der Fingerzahlen. Geht dies auf dem Tisch, so wird es auf dem Klavier ausgeführt. Ist die Neuheit überwunden, so werden etwa die Vokale dazu gesungen.

Jetzt wird das Gespielte „aufgeschrieben". Das ist ebenso interessant wie bildend. Man führt die Viertelpause einfach als Pause ein, lehrt den Taktstrich und das Wiederholungszeichen kennen und schreibt nun auf:

1 𝄽 | 2 𝄽 | 3 𝄽 | 4 𝄽 | 5 𝄽 | 4 𝄽 | 3 𝄽 | 2 𝄽 | 1 𝄽 :|

u. dgl. Die Ziffern bezeichnen den Fingersatz und (für die als Melodie führend dem Gehör sich zumeist geltend machende rechte Hand) zugleich die Intervalle. Nach einigen entsprechenden Uebungen im Gebiete der Quinte muss das Kind nach den aufgeschriebenen oder vorgesprochenen Ziffern zuerst singen, dann spielen. Dann singt der Lehrer einzelne Töne und lässt dieselben mit den (Fingersatz- und Intervall-) Ziffern aufschreiben. Diese Uebungen nehmen schon einige Zeit in Anspruch, bieten aber so mancherlei geistigen Arbeitsstoff, dass die hier fortgesetzten Fünffingerübungen gar nicht ermüden können. — Nun folgt Einführung der Ton- (Tasten-) Namen. Waren die Fünffingerübungen sowohl von c wie von g aus gemacht, so ist das Bedürfniss dem Kinde klar, beide Anfangstöne zu unterscheiden. So kommt man zu den Namen, dann zum Begriff der Oktave. Die verschiedenen Oktaven werden unterschieden, und das Kind freut sich nun, die Tasten alle nennen zu können. Grosses G, kleines c, eingestrichenes a etc. sind ihm bald alte Bekannte. Fingerübungen, Treffübungen, Hörübungen, Tastennennen und kleine Kompositionen aus dem Gebiete der ersten fünf Töne der Leiter wechseln nun und das Kind kommt vorwärts ohne die geringste Langeweile, die so oft die ersten Klavierstunden verbittert.

Der Anschlag ist schon ziemlich ausgebildet und dem Kinde jedenfalls nichts fremdes mehr, wenn man nun zur Erlernung der Noten übergeht. Ich nehme sofort beide Schlüssel. Denn von der alten Methode, beiden Händen dieselben Noten zu geben und über die der Rechten ein 8va-Zeichen zu setzen, ist man mit Fug und Recht jetzt abgekommen. Die Kinder sehen dabei, da sie mit beiden Händen dasselbe zu spielen haben, eben nur auf ein System. Wenn man nun aber von vornherein im unteren System ein anderes Bild für das Auge bietet, als im oberen, so ist's auch keine Erschwerung, von Anfang an beide Schlüssel zu gebrauchen. Und das bietet den Vortheil, dass man nachher in der linken Hand nicht umzulernen braucht, was den Kleinen meist so schwer fällt. Ich führe den Violinschlüssel einfach als „Zeichen für die rechte Hand", den Bassschlüssel als „Zeichen für die linke Hand" ein, zeige die „fünf Notenlinien" und eine Viertelnote als „Note" überhaupt, zum Taktstrich kommt noch der „Schlussstrich" und nun beginnen wir. „In der rechten Hand steht auf der untersten Linie e'." Nun schreibt das Kind ganz von selbst mit einiger Nachhülfe alle Noten bis f" auf. Eingeübt werden zunächst nur e'—g', dann bis h'. Dies Notenbild wird nun für die linke Hand als G—d eingeübt. Als Regel gelernt wird: „In der linken Hand steht auf der untersten Linie G." Die Tasten G und e' werden für schwerer auffassende Kinder durch aufgeklebte Korkstücke oder Läppchen u. dgl. ausgezeichnet. So werden die Noten sehr schnell gelernt und viel sicherer, als wenn man von c' ausgeht. Gleich in den ersten Stunden kann man mit primitiven Transponirübungen beginnen. Man hat z. B. das Sätzchen*)

| f g | a f | g 𝄽 | f a | g a | f 𝄽 ‖

gespielt und transponirt dasselbe nun nach G-dur. Das Kind legt seine Tafel oder sein Arbeitsheft neben die vom Lehrer aufgeschriebene Uebung — eine nur wenige Blätter enthaltende, nach dieser Methode gearbeitete „Elementarmusikschule" mit solchen Uebungen gedenke ich in kürze herauszugeben — und liest dann: f, die eins, wird jetzt g (schreibt dies), g, die zwei, wird jetzt a u. s. w. Diese schriftlichen Uebungen vernachlässige man ja nicht. Es macht den Kindern ganz besondere Freude, das zu spielen, was sie selber aufgeschrieben haben. Und wie gross ist der Gewinn davon für die allgemeine musikalische Bildung, für wirkliches musikalisches Verständniss!

Nur noch zum Schluss einige allgemeine Bemerkungen. Gesang- und Klavierunterricht sind methodisch zu verbinden, daher müssen anfänglich möglichst alle Uebungen nicht nur gespielt, sondern auch gesungen werden. Verfehlt aber wäre es, erst auf dem Klavier die Stückchen zu spielen und wenn sie so dem Gehör eingeprägt sind, sie singen zu lassen. Umgekehrt, zuerst muss die Melodie gesungen werden, und zwar möglichst vom Blatte. Bei methodischem Unterricht ist das überraschend schnell zu erreichen. Nun macht's dem Kinde Freude, das schon

*) Die Vorzeichnung wird erst auf späterer Stufe eingeführt. Vorläufig ist von Tonarten noch nicht die Rede, obwohl wir uns nicht auf C-dur, sondern nur auf die Untertasten beschränken.

geistig aufgefasste Stück auch spielen zu dürfen. Eines Alleinspielens jeder Hand bedarf es kaum noch. So wird früh die Lesefertigkeit geübt.

Was das Uebungsmaterial betrifft, so bin ich gegen das lange Unisonospielen in beiden Händen. Jede Hand muss möglichst früh ihre selbständige Stimme bekommen. Bei der Verbindung mit Gesang lässt sich schnell, leicht und sicher die kanonische Form anwenden. Ich führe dieselbe etwa so ein: Ich lasse ein Liedchen erst singen, dann unisono mit beiden Händen (in 2 Oktaven Entfernung, was der Körperhaltung dienlich ist) spielen, etwa:



Ich singe selbst mit, was die linke Hand spielt. Jetzt singt das Kind die erste Zeile allein, ich folge dann, während das Kind pausirt. Dann kommt die zweite Zeile ebenso u. s. f. Also:



Dies wird aufgeschrieben, wie nebenstehend dann gespielt, dabei — je nachdem vom Lehrer oder Schüler — sorgfältig gezählt, und eventuell (ist nicht immer zu erreichen) gespielt und gesungen. Jetzt werden beide Stimmen erst singend, dann schreibend, dann spielend in einander geschoben:



Auf diese Weise lässt sich die kanonische Form leicht einführen und sie macht dem Kinde ungemeine Freude. Damit ist aber von Anfang an eine solide Mauer aufgerichtet gegen die geistlose Salonklimperei, der Schüler lernt einzelne Stimmen im Musikstück unterscheiden, kurz, er wird musikalisch.*)

Einen bald wahrnehmbaren Vortheil bietet die Hinzunahme des Singens namentlich darin, dass die Schüler ausdrucksvoll spielen lernen. Was helfen alle Vorschriften betreffs des Tempos, der Tonstärke etc. Der Text eines Liedes ist denn doch greifbarer, und es giebt gewiss nicht viel Kinder, die im Gesang und demzufolge auch im Spiel keinen Unterschied machten zwischen einem Klage- und einem Frühlingsliedchen. —

Diese Andeutungen dürften zu einer Anregung, wie sie diese Zeilen bezwecken, genug sein. Ich würde mich freuen, wenn die fachkundigen Leser des „Klavierlehrer" ihr Urtheil über die hier skizzirte Methode aussprechen wollten. Die Redaktion stellt gewiss die Rubrik „Meinungsaustausch" dazu zur Verfügung. Denn der erste Unterricht ist ja doch der wichtigste. Hier gewonnen, heisst viel gewonnen, und was in den Elementen verpfuscht ist, kann man nur selten wieder auskuriren.

Nach den oben dargelegten Grundsätzen hat der Verfasser des Aufsatzes, Herr Dr. Fr. Zimmer, vor kurzem eine Kindermusikschule (das mittelste Wort möchte derselbe betont haben) verfasst und bei Vieweg in Quedlinburg herausgegeben. Sie zeichnet sich durch eine von vielen Klavierschulen abweichende Anlage und Durchführung aus (nur in den Unterrichtswerken von L. Ramann und Dr. A. Reissmann begegnet man ähnlichen auf die Entwickelung des Musiksinnes gerichteten Bestrebungen) und wird durch ihre Verbindung von Gesang und Spiel und durch die naturgemässe Vorbereitung dazu viel zur Weckung des musikalischen Gefühls schon bei Kindern in ganz jugendlichem Alter beitragen.

E. Breslaur.

*) Siehe 200 leichte Kanons im Umfang der Quinte von Kunze; München, Aibl.

Ueber Ton- und Stimmbildung des Redners und Sängers.

Von **Leonhard Engelhardt.**

(Fortsetzung).

Die sämmtlichen Konsonanten werden mit geschlossenem Munde in der Normalstellung gesprochen; nur bei b, p und m schliessen sich die beiden Lippen, Ober- und Unterlippe; die Zunge bleibt ganz ruhig und breit liegen, d. h. sie geht bei der Silben-Aussprache entsprechend der deutlichen Vokalisation in der bereits angeführten Weise — mit dem Unterkiefer und tritt nur bei „l" in Ausnahmsfällen aus dieser Lage heraus, resp. in gewissen Studien und der italienischen Solmisation, die mit dem Zungenschlag geschehen; das „R" ist nur ein ganz kurzer reiner Roller und geschieht durch einen leichten Anschlag mit der Zungenspitze an die beiden Oberzähne, wodurch es einen rein vokalischen Klang erhält, sogar, wie auch „W," einen etwas grösseren, als die noch anderen Klinger und ist somit nicht ein dumpftönendes oder gurgelndes Gaumen-R, oder rasselndes, wie man es meistens zu Gehör bekommt. Ebenso können Stimmen durch Ungeschicklichkeit den einen oder den anderen Konsonant nicht richtig aussprechen,

noch häufiger aber werden ganze Silben namentlich Endsilben verschluckt. Eine Alliteration aus Wagner's Nibelungen, mit dem sogenannten Vokalwurf, d. h. mit sich schliessendem Mund „crescendo“ werdend, ausführen zu können, um eine zündende oder dramatische Wirkung zu erzielen, ist nur durch eine fehlerfreie Aussprache und technische Gewandtheit jener gymnastisch ausgebildeten Muskeln zu erreichen. Ganz dasselbe für ein richtiges und wirksames Kommandiren, z. B. bei den Offizieren. — Die Tonbildungslehre auf dem Gebiete der Rhetorik ist ein völlig unangebautes Ackerfeld, und kein Gebiet in der Wissenschaft und Kunst liegt so sehr im Argen wie diese Seite der Sprachwissenschaft, die Orthoepie! — Nirgends wird mehr Frevel und Charlatanerie getrieben, in keinem Fache mehr gepfuscht und ruinirt als in diesem! — Manche sonst tüchtige Musiker und musikalische Schullehrer glauben, im „Notenverschlingen“ bestehe die Hauptsache, und ich habe manche kennen gelernt, die von dem so schwierigen und komplizirten Mechanismus der Stimme keine Idee hatten. — Leichtfertige Effekthascherei in frivoler Benutzung zufälliger Affekte, Ueberschätzung des sogenannten angebornen Talentes, eine bis zur Nichtherücksichtigung herabgehende Geringschätzung der schulgerechten, systematischen Heranbildung des Stimmorgans zum „richtigen“ Gebrauch desselben, sind andrerseits die natürlichen Früchte dieses einseitigen Standpunktes! Verkrüppelung, Heiserkeit, chronische Katarrhe der Respirations-Organe, frühzeitiger Verfall oder gänzlicher Verlust der Stimme sind oft die traurigen Folgen! Viele Gesangs-Schulen resp. Gesangs-Lehrer können schon als „vorzüglich“ bezeichnet werden, die den Stimmorganen nicht schaden! — Durch die mangelhafte Technik von Sängern und Sängerinnen wird manchmal der Charakter und die Schönheit gesanglicher Stellen, namentlich in Wagner'schen Opern, entstellt, weil jene den „deklamatorischen Sprach-Ton“ nicht spinnen, nicht verbinden können, und dadurch die ganze Figur oft „abgehackt“ und unästhetisch erscheint. — Oder Andere arbeiten wieder nur mit physischer Kraft und Anstrengung, nur mit den Lungen, anstatt durch abwechselnde Geschicklichkeit der ausgebildeten Muskeln in den verschiedenen Lagen, z. B. des untern und des obern Sprechregisters. Die Stimme kann sich nur erholen und in jeder Abtheilung dabei ausruhen, wenn verschiedene Muskeln abwechseln; somit nicht so schnell ermüden, heiser, matt oder klanglos werden; denn nicht durch eine gleichmässige Register-Vermischung, sondern durch eine korrekte Register-Ausbildung und Behandlung einer jeden einzelnen der drei Abtheilungen und der „voix-mixte“ kann diese in ihrem Klange wie in ihrem Vollbesitze erhalten bleiben. Das Tremoliren der Stimme ist sehr häufig eine Schwäche durch Ueberanstrengung der Stimmband-Muskeln oder der Lungen; denn die Lunge hat nach einer anstrengenden Gesangsparthie immer einen Tag vollständiger Ruhe zur Erholung nöthig, wenn man die Stimme erhalten will. Das Tremoliren entsteht ferner dadurch, dass die Stimme nicht als reiner Register-Ton einer jeden Abtheilung mit jener erwähnten Muskel-Technik kultivirt wurde, somit sich nicht reguliren und das schwächer gewordene Geleise selbstständig repariren kann. — So muss man z. B. schon mit geschlossenem Mund die Beherrschung eines Muskels erlangen, was anfangs mit Hülfe des Spiegels geschieht, d. h. kontrollirt wird, so dass das Gaumensegel mit dem Zäpfchen sich nach oben zieht und nicht schlaff herunter hängt, was eben sehr häufig nicht beachtet, gar nicht gelehrt und kontrollirt wird. Der Ton kann z. B. bis zum Ansatzrohre, also bis zur Stimmritze ganz fehlerlos anlangen, von da an aber erst fehlerhaft werden durch Nichtbeherrschung des Gaumensegels; der Luftstrahl verstreut sich alsdann oberhalb des schlaff herunter hängenden Segels in den mannigfachen Kopfhöhlungen, wodurch auch der Nasen-, Gaumen oder Kehlton entsteht, wie ersterer häufig von Rednern gehört wird, die ihrer Rede einen besonderen demüthigen und frommen Ausdruck zu geben beabsichtigen, — er kann somit nicht als kondensirte und konzentrite Luftsäule an die obere harte Gaumenwand unmittelbar hinter den oberen Zähnen unbeirrt anlangen, wie dieses beim Gesangston unbedingt geschehen muss. Man muss von hier aus die Luft im Munde deutlich fühlen, um diese Luftmasse nach Bedarf und Willkür verarbeiten zu können. Die Luft ist identisch mit der Mundform, ist der Ton gross, muss auch die Luftmasse grösser sein und somit auch die Mundöffnung. Diese ist daher beim Gesangston immer eine grössere wie beim Sprechton, ist eine länglich ovale, um eben auch wie es sein muss, diese klingende Luftmasse fühlen und dadurch modelliren zu können. — Der Klangcharakter der ersten Abtheilung, jenes sogenannten Sprechregisters, ist daher wegen seiner seitlich länglichen Mundstellung, seiner hohen Kehlkopfstellung und hauptsächlichen Athemholens durch die Nase, immer ein hellerer, wie bei den darauf folgenden Tönen, der sogenannten Mittellage. — Diese besteht ebenfalls aus einer Quarte, also beim Tenor oder Sopran fortfahrend: g, a, h, c.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Orientirung über eine neue Akkordbezifferung.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

Herr Alfred Kalischer hat die Freundlichkeit gehabt, meine „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“ in diesen Blättern einer längeren Besprechung zu unterziehen. Da aus derselben aber unmöglich der Leser ein Bild von dem gewinnen kann, was mein Buch will, so sehe ich mich genöthigt, einiges Ergänzende zu bemerken, vor allem das zu thun, was eigentlich Sache des Herrn Referenten gewesen wäre, nämlich die leitenden Grundgedanken kurz aufzuführen. Dass ich bereits früher ei-

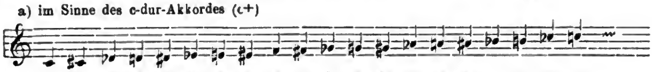
nige theoretische Schriften veröffentlichte (Musikalische Logik, 1873, Musikalische Syntaxis, 1877 und einige auch separat abgezogene Abhandlungen für Zeitschriften), hätte darum nicht ganz ignorirt werden dürfen, weil jene den eigentlichen Aufbau und die wissenschaftliche Motivirung des Systems enthalten, während ich die Skizze der Harmonielehre in der Vorrede ausdrücklich als Schlussresultat, als **Probe für die Praxis** bezeichnet habe. Ein Blick in die musikalische Syntaxis hätte Herrn Kalischer über alles, was ihm unverständlich geblieben, hinreichend aufgeklärt, z. B. die Bezeichnung der grossen Terz als Terz (schlechthin) und der reinen Quinte als Quint (schlechthin), welche übrigens von Hauptmann herrührt (Natur der Harmonik und der Metrik, S. 21: „Es giebt drei direkt verständliche Intervalle: I. die Oktav, II. die Quint, III. die (grosse) Terz. Sie sind unveränderlich)“. Ausgehend von diesem meiner Ansicht nach für alle Zeiten grundlegenden Gedanken erkenne ich (wie Hauptmann selbst) nur zwei Grundharmonien an,*) den Dur-Akkord (Oberklang) und Moll-Akkord (Unterklang) und fasse alle anderen Zusammenklänge auf als entstanden entweder durch Hinzufügung eines oder mehrerer Töne zum Dur- oder Mollakkord, oder durch Eintritt eines benachbarten Tones als Vorhalt vor einem der Töne des Dur- oder Mollakkordes, oder durch chromatische Veränderung eines der Töne des Dur- oder Mollakkordes. Da ich stets diese zwei einander widersprechenden Auffassungsmöglichkeiten festhalte (entweder im *Dursinne*, d. h. nach oben oder im Mollsinne, d. h. nach unten), so bedarf ich, wenn die Bezifferung mit der theoretischen Erklärung im Einklang bleiben soll, auch einer doppelten Art der Bezifferung, einer für die harmonischen Bildungen, welche im Sinne eines Durakkordes verstanden werden und einer für die im Mollsinne aufgefassten Harmonien; für erstere bediene ich mich der gewöhnlichen (arabischen), für letztere der römischen Ziffern. Für den reinen Dur- oder Mollakkord bediene ich mich der abkürzenden Zeichen + (= Dur) und ° (= Moll) im Anschluss an A. v. Oettingen's „Harmoniesystem in dualer Entwickelung“ (1866), welches gelehrte und hochbedeutsame Werk, die geistvollste Kritik der Helmholtz'schen Theorie durch einen Mann der exakten Wissenschaft (v. Oettingen ist Professor der Physik an der Universität Dorpat), ich Herrn Kalischer angelegentlichst empfehle. Meine Ziffern haben nun fogenden Sinn:

1 = Durhauptton, Prim.	I = Mollhauptt.,Prim.
2 = (grosse) Obersek.	II = (gr.) Untersek.
3 = (grosse) Oberterz.	III = (gr.) Unterterz.
4 = (reine) Oberquarte.	IV = (reine) Untquart.
5 = (reine) Oberquinte.	V = (reine) Untquinte.
6 = (grosse) Obersexte.	VI = (gr.) Untersexte.
7 = (kleine, natürliche) Oberseptime.	VII = (kleine, natürl.) Unterseptime.
[8 = (reine) Oktave.	[VIII = (reine) Oktave.
9 = (grosse) Obernone.	IX = (gr.) Unternone.
10 = (gr.) Oberdecime]	X = (gr.)Oberdecime.]

Die Erhöhung der durch diese Zahl bezeichneten Töne um einen halben Ton schreibe ich durch <, die Erniedrigung um einen halben Ton durch > vor. Allein schon das Faktum, dass **doppelte Erhöhungen oder Erniedrigungen keines der so bezeichneten Intervalle musikalisch möglich** sind, dürfte ein starker Beweis für die Trefflichkeit meiner Bezifferung sein.

Zu weiterer Empfehlung derselben sei darauf hingewiesen, dass sich **jeder dissonante Ton sofort in der Bezifferung verräth.** Konsonant sind nur 1, 3, 5 [8, 10] resp. im Mollsinne I, III, V [VIII, X] ohne < oder >; dissonant alle übrigen:

a) im Sinne des c-dur-Akkordes (c+)

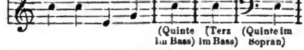


b) im Sinne des a-moll-Akkordes (°e)



Bezüglich der speciellen Verwendung der Bezifferung und ihre Ueberlegenheit gegenüber der Generalbassbezifferung muss ich auf das Buch selbst verweisen, wo wiederholt Beispiele mit alter und neuer Bezifferung zum Vergleich gegeben sind; ich will nur die wichtigsten Arten der Akkorde hier mit ihrer neuen Bezifferung als beste praktische Illustration geben und überlasse alles übrige dem eigenen Ermessen der Leser des „Klavierlehrer“. Bemerkt sei dazu nur, dass meine Bezifferung **nicht an eine Bassstimme gebunden** ist, sondern jeder beliebigen, selbst einer Mittelstimme, ohne Veränderung übergeschrieben werden kann und von der Tonart absolut unabhängig ist.

1) c-dur-Akkord ohne Veränderung:



2) a-moll-Akkord ohne Veränderung:

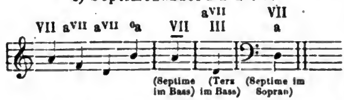


*) Die nähere historische und logische Begründung dieser Aufstellung s. in meinem Vortrage: „Die Natur der Harmonik“. (Graf Waldersee's Sammlung musik. Vorträge, No. 40, 1882).

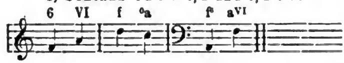
3) Septimenakkord g-h-d-f:



4) Septimenakkord h-d-f-a:



5) Sextakkord f-a-c/d und c/d-f-a:



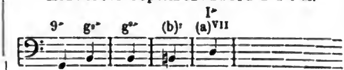
6) Terzseptakkord h-d-f im Dur- u. Mollsinne:



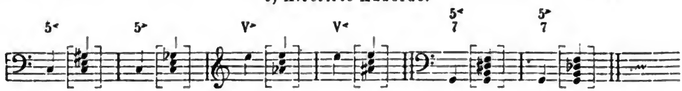
7) Grosser Nonenakkord g-h-d-f-a:



8) Kleiner Nonenakkord g h-d-f-as und verminderter Septimenakkord h-d-f-as.



9) Alterirte Akkorde:



10) Vorhaltsakkorde:



Die von Herrn Kalischer gerügte schwerfällige Terminologie der Harmonieschritte wie Gegenquintwechsel etc. (in der Aufzählung sind einige Druckfehler) giebt Namen für Akkordfolgen, die man bisher überhaupt nicht recht zu definiren wusste, ohne viel grössere Umschweife zu machen, z. B.:



Schliesslich möchte ich noch bemerken, dass meine theoretischen Schriften mir von Seiten sehr kompetenter Beurtheiler höchst schmeichelhaft anerkennende Urtheile eingetragen haben, was mich angesichts des schweren Unterfangens, dass ich an einem fast dreihundertjährigen Usus zu rütteln wage, ebenso sehr überrascht wie erfreut hat. Ich hoffe, dass meine im Druck befindliche „Neue Schule der Melodik" das gleiche Schicksal finden wird.

Hamburg, 1. Juli 1882.

*) Im Original stehen statt der eingeklammerten durchstrichene Buchstaben.

Musik-Aufführungen.

Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musik-Vereins zu Zürich vom 9. bis 12. Juli.

Von W. Langhans.

Ein bedeutungsvoller Moment in der Entwickelungsgeschichte des vor nunmehr dreiundzwanzig Jahren durch Liszt's grossherzige Anregung in's Leben gerufenen Vereines, da derselbe zum ersten Male mit seiner Thätigkeit über Deutschlands Grenzen hinausgreift und zu der, zwar Stammes- und Sprachverwandten, nichtsdestoweniger aber dem Naturell und der Anschauungsweise nach von uns so grundverschiedenen Schweiz in künstlerische Beziehung tritt! Wohl konnte man sich fragen, ob unsere Kunst die Macht habe, jene Gegensätze auszugleichen, die partikularistischen Anwandlungen zu überwinden, welche auf politischem Gebiete in gewissen Kreisen der Republik das Zusammengehen mit den transrhenanischen Brüdern hin und wieder erschwert hat; indessen hat der Verlauf des Festes dargethan, dass diese Zweifel völlig grundlos waren. Noch bevor die Musik Gelegenheit fand, ihre bindende Kraft zu bewähren, äusserte sich die Gastfreundschaft der Schweizer, besonders der durch Kunst- und Wissenschaftspflege längst zu weltstädtischer Bedeutung gelangten Stadt Zürich in so liebenswürdiger und grossartiger Weise, dass man sich alsbald völlig heimisch fühlte, und die festliche Stimmung bereits mit dem Betreten des Bahnhofes den Ankömmling zu beherrschen anfing. Und da das freundliche Entgegenkommen, die

Sorge auch für das materielle Wohlsein der Gäste das Gelingen eines Musikfestes wesentlich bedingen, so will ich vor allem dem Lokalkomité in seinen Präsidenten, dem Dr. M. Römer und Dr. G. Mousson den Dank aussprechen, den sie sich durch ihre aufopferungsvolle Thätigkeit, ihre sich bis auf das Kleinste erstreckende Aufmerksamkeit in reichem Maasse erworben haben.

Wie der geschäftliche Theil des Festes in den Händen dieser Herren und ihrer verdienstvollen Kollegen vom Komité, so war auch der künstlerische in denen eines Schweizers, des Züricher Kapellmeisters Friedrich Hegar, vortrefflich aufgehoben. Für Aufgaben, wie sie sich der allgemeine deutsche Musik-Verein gestellt hat — ich brauche den deutschen Leser nicht daran zu erinnern, dass der Verein grundsätzlich nur solche Werke zur Aufführung bringt, welche noch nicht in den Konzertsälen heimisch geworden sind und sich die allgemeine Anerkennung noch erst zu erkämpfen haben — für Aufgaben dieser Art bedarf es in der That einer Dirigentenkraft ersten Ranges, und als eine solche hat sich Hegar glänzend erwiesen, indem er den seiner Leitung unterstellten vielköpfigen Körper (bestehend aus dem gemischten Chor „Zürich", dem Sängerverein „Harmonie", dem Orchester der Tonhallen-Gesellschaft, verstärkt durch dreissig Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle und mehrere Kammermusiker aus Karlsruhe) zu einmüthigem, nicht nur korrektem, sondern auch begeistertem Wirken fähig gemacht hatte. Der Fleiss und das Geschick, welches Hegar auf das Studium der zum Theil sehr schwierigen Werke verwendet hat, müssen ausserordentlich gewesen sein, denn von den bei Musikfesten in der Regel unvermeidlichen Schwankungen war schon in den Generalproben wenig oder nichts zu merken, und wie die Mitwirkenden, so konnten sich auch die Zuhörer ohne alle vorsichtig-ängstlichen Hintergedanken dem Genusse hingeben, und sich den von technischen Fesseln befreiten Geist der Musik vermitteln lassen.

Das Programm der Festkonzerte betreffend, so könnte man ihm den Vorwurf machen, dass der Verein seiner oben erwähnten Tendenz untreu geworden sei, da die Hauptwerke, Liszt's „Heilige Elisabeth" und Albert Becker's B-Moll-Messe, keineswegs mehr zu den unbekannten gehören, ersteres sogar schon über Deutschland hinaus, z. B. vor kurzem in Brüssel, sich warme Freunde erworben hat. Bei der Wahl des Programms jedoch musste das Schweizer Publikum gerechterweise berücksichtigt werden, und da hier jene Werke noch keinen Eingang gefunden haben, sie überdies auch in Süddeutschland, welches zum Züricher Fest ein starkes Kontingent gestellt hat, noch wenig bekannt sind, so kann man sich auch vom norddeutschen Standpunkte aus, mit ihrer Aufführung einverstanden erklären; gab es doch ausserdem noch genug der Novitäten, abgesehen davon, dass auch die beiden genannten Hauptwerke reich und bedeutend genug sind, um immer wieder mit Nutzen und Genuss gehört zu werden.

Dies gilt vor allem von Liszt's „Heiliger Elisabeth", welche am 9. Juli das Fest in überaus glänzender Weise eröffnete. Von den vielen Aufführungen des herrlichen Werkes, deren ich mich in der Erinnerung erfreue, wüsste ich keine zu nennen, welche an Wärme und Schwung die diesmalige übertroffen hätte. Chor, Orchester und Solisten — die unvergleichliche Liszt-Sängerin Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt (Elisabeth), der stimmbegabte und musikalische Josef Burgmeier aus Aarau (Magnat, Seneschall und Kaiser Friedrich II.), Frl. Louise Schärnack, die schon bei der scenischen Darstellung des Werkes im Herbst vorigen Jahres zu Weimar als Landgräfin Sophie sich auszeichnete, die Damen Suter-Weber und Hegar-Volkert, sowie die Herren Josef Staudigl (Karlsruhe) und Fritz Furrer (Zürich) in den minder umfangreichen Partien — wetteiferten miteinander an Hingebung und Begeisterung. Ich will nicht in Abrede stellen, dass die Anwesenheit des Komponisten einen Antheil hatte an der belebten Stimmung, welche sich im Zuschauerraum durch gespannteste Aufmerksamkeit bis zur letzten Note, durch stürmischen Beifall an mehr als einer Stelle, namentlich nach dem herrlichen Engelchor beim Tode der Elisabeth, endlich auch am Schlusse durch eine nicht endenwollende, dem Meister gebrachte Ovation äusserte; doch darf ich auf Grund ruhiger Beobachtung und nachträglicher Erfahrungen behaupten, dass das Kunstwerk als solches einen tiefen Eindruck auf die Gemüther auch derjenigen gemacht hat, welche ihm unvorbereitet und als Fremde genaht waren, und dass in Folge dessen die „heilige Elisabeth" nunmehr auch in der Schweiz heimisch ist, mithin der allgem. deutsche Musikverein für den ersten Tag der von ihm vertretenen Richtung einen entscheidenden Sieg errungen hat.

Nicht weniger gelungen als dies Konzert des ersten Abends war das des zweiten (10 Juli), ja, ich möchte dasselbe insofern noch über seinen Vorgänger stellen, als hier die Fähigkeit der Mitwirkenden und die Empfänglichkeit des Publikums in noch hellerem Lichte erschienen; denn ungeachtet des weit anspruchsvolleren Programmes war von jener Abspannung, welche, wenn auch in geringem Grade, die stehende Signatur eines zweiten Musikfest-Abends bildet, diesmal so gut wie nichts zu spüren. Was die Werke selbst betrifft, so kann ich auch diesmal meiner kritischen Feder Rast gönnen, da keines derselben dem deutschen Leser unbekannt ist. Die Eröffnungsnummer war das Meistersinger-Vorspiel, welches in seiner strahlenden Pracht siegreich einherzog und alle Herzen erorberte; dieser orchestrale Wunderbau, von dem man zum hundertsten Male seit den Zeiten des Virdung und des Praetorius (16. und 17. Jahrhundert) behaupten möchte, die Instrumentalmusik sei auf ihrem Höhepunkt angelangt und könne es nicht weiter bringen — wenn man nicht den Fluch der Lächerlichkeit fürchten müsste, den ein feiner Kopf und berühmter Kritiker auf sich geladen, als er bei Gelegenheit der ersten Nibelungen-Aufführung seine famose Theorie vom „Superlativ" aufstellte. Dem Meistersinger-Vorspiel folgte Liszt's zweites Klavierkonzert in A-Dur, von Herrn Robert Freund aus Budapest mit vorzüglicher Technik und eingehendem Verständniss vorgetragen, so dass die Wirkung dieses überaus reizvollen, an Tiefe der Empfindung mir noch weit über dem Es-Dur-Konzert stehenden Werkes, ungeachtet einiger Schwankungen in der Orchesterbegleitung, eine fesselnde und hinreissende war. Nicht in gleicher Weise wirkte die dritte Nummer, Schiller's „Nänie" für Chor und Orchester von Brahms, in der die geringe Prägnanz der thematischen Erfindung und die mühevolle Arbeit den Eindruck der Schaffensfreudigkeit des Autors beim Zuhörer nicht aufkommen lässt. Diese Schaffensfreudigkeit aber, dies freie, absichtslose, sozusagen instinktive Schwelgen in Schönheit und Erhabenheit, das aus dem vollen Schöpfen, alles dies erschien mir wieder einmal und deutlicher denn je zuvor als die Signatur der Albert Becker'schen Messe, welche den Schluss und zugleich den Höhepunkt des Abends bildete. Meine Meinung über dies Werk ist den Lesern des „Klavier-Lehrer" nicht unbekannt; die Hochachtung, die es mir schon bei seinem Erscheinen einflösste, ist auch heute unvermindert, ja sie ist in Folge der unübertrefflich schönen Züricher Aufführung noch gewachsen. Es war nämlich geradezu wunderbar, welche Frische und Thatkraft sich die Mitwirkenden nach der wahrlich nicht leichten Arbeit der ersten Musikfesttage noch zu erhalten gewusst hatten, mit wie lebendigem Eifer und Verständniss sie dem Taktstock ihres ebenso eifrigen und umsichtigen Dirigenten (Hr. Hegar) folgten. Eine ähnliche Spannkraft verbunden mit Klangschönheit und Reinheit der Intonation wird man bei einem Festchor, namentlich beim Sopran, nach mehrtägiger Anstrengung äusserst selten antreffen; mir ist sie in meiner ziemlich langjährigen Musikfest-Praxis noch nicht vorgekommen. Die Zuhörer wur-

den nolens volens durch das Beispiel derer auf dem Podium mit fortgerissen, und folgten der ergreifenden musikalischen Offenbarung des christlischen Mysteriums mit wachsender Spannung. Abweichend von dem in Deutschland eingeführten Usus der Zurückhaltung der Beifallsbezeugungen bei geistlichen Musikaufführungen gab sich hier die angeregte Stimmung schon zwischen den einzelnen Theilen der Messe, besonders nach dem Gloria und dem Credo durch lauten Beifall kund; am Schluss des Werkes aber, und als der noch in der letzten Stunde von Berlin herbeigeeilte Komponist dem stürmischen Rufe des Publikums folgte, erhob sich ein Beifallsjubel, der nur dadurch zu stillen war, dass Becker wieder und wieder auf der Estrade erschien.

Das dritte Konzert (11. Juli im Grossmünster) stand mit den beiden ersten nicht durchweg auf gleicher Höhe; die Leistungen der diesmal in die Schranken tretenden Organisten waren nur theilweise der wundervollen Orgel dieser Kirche entsprechend. Bach's Phantasie und Fuge in G-Moll, gespielt vom Organisten Schönhardt aus Reutlingen ging spurlos vorüber. „Saul", symphonisches Tongemälde für die Orgel, komponirt und vorgetragen von Stehle aus St. Gallen, ermangelte zwar nicht der Erfindung, wirkte aber bei seiner übermässigen Breite mehr ermüdend als anregend. Ebenso eine Phantasie für Violoncell und Orgel von Carl v. Radecky (Davos), welche ohne die vorzügliche Wiedergabe seitens unseres Friedrich Grützmacher und des vortrefflichen Züricher Organisten Gustav Weber, das gleiche Schicksal gehabt haben würde. Andererseits fehlt es aber auch nicht an werth- und weihevollen Orgel-Vorträgen an diesem Vormittage, wie Liszt's „Ave Maria" (nach Arkadelt) und dessen Propheten-Phantasie, erstere von G. Weber, letztere von Camille Saint-Saëns (Paris) gespielt. Weitere hervorragende Nummern des Programms waren das Adagio aus Beethoven's Klaviersonate Op. 106. für Violine, Violoncell und Orgel arrangirt von Fritz Stade (Leipzig), eine Arbeit, welche alle Theorien von der Nichtzulässigkeit des Arrangirens klassischer Meisterwerke über den Haufen zu werfen geeignet ist, da die Fülle der hier niedergelegten Gedanken in dieser Form ungleich durchsichtiger erscheint und vom Hörer leichter bewältigt werden kann, als es die beschränkten Mittel des Klaviers erlauben. Ueberdies war die Ausführung in den besten Händen: Grützmacher Violoncell, Oskar Kahl, Konzertmeister in Zürich, Violine und der Schaffhausener Organist Flitner Orgel. Das seelenvolle Spiel des ersteren konnten wir bald darauf noch einmal bewundern, nämlich in dem „Engelgesang" (Angelus), für vier Streichinstrumente von Liszt, einem, seinem Namen wahrhaft entsprechenden Stück von tief ergreifender Wirkung, zu dessen Ausführung Grützmacher in den Kölner Quartettisten Heckmann, Forberg und Allekote würdige Partner gefunden hatte. Vorzüglich gelungen war auch der vokale Theil dieses Konzerts, bestehend in Liedern von Cornelius und Draeseke, welche durch die sympathische Stimme und die ächt künstlerische Vortragsweise des Fräul. Amalie Kling (Paris) aufs beste zur Darstellung gelangten, und in einer höchst beachtenswerthen Arbeit Fritz Hegar's „Das Abendmahl", für Bariton-Solo und Männerchor, das Solo von Herrn Furrer (Zürich), der Chor vom Verein „Harmonie" durchaus befriedigend vorgetragen.

Da ich dem Leser nach der Menge des schon Berichteten und vor der noch grösseren Menge des weiterhin zu Berichtenden leider nicht diejenige Erholung gewähren kann, welche uns Festgästen zwischen dem Kirchenkonzert und dem desselben Abends zu neuen Genüssen (und Anstrengungen!) stärkte, nämlich eine ausnahmsweise vom Wetter begünstigte, von der Stadt Zürich den Mitgliedern des allgemeinen deutschen Musik-Vereins dargebotene Rundfahrt um den See auf einem prächtigen, an fünfhundert Personen fassenden Salondampfer — so will ich, um ihn nicht zu ermüden, den Inhalt der drei letzten Konzerte summarisch zusammenfassen. Den Vortritt mögen die Komponisten haben, mit denen der allgemeine deutsche Musik-Verein diesmal entschiedenes Glück gehabt hat, denn es ist keine einzige Novität zu registriren, der man nicht die Lebensfähigkeit mit Sicherheit zusprechen könnte. An Orchesterwerken hörten wir Deppe's Don-Carlos-Ouvertüre, Munzinger's Symphonie „Nero", Saint-Saëns' Cantate „Leier und Harfe", Nicodé's „Introduction und Scherzo" und Hans Huber's „Tell-Symphonie" sämmtliche Nummern unter Leitung der Komponisten schwungvoll aufgeführt und vom Publikum mit unzweifelhaftem Gefallen entgegengenommen, selbst die Huber'sche Symphonie, obwohl dieselbe als Schlussnummer des Festes bei der leicht erklärlichen Ermüdung der Hörer einen schweren Stand hatte. Auch die Kammermusik war durch mehrere neue Werke von hohem Werth vertreten. Raff's grossartiges D-Moll-Streichquartett und Goldmark's kaum weniger bedeutendes Streichquartett Op. 8 kann man zwar nicht eigentlich zu den Novitäten rechnen, doch waren sie dem grösseren Theil des Auditoriums unbekannt; ein Homo novus im vollen Sinne des Wortes aber, auch für die meisten der anwesenden Fachgenossen, war der oben unter den Organisten erwähnte Gustav Weber, der sich mit einem Klaviertrio (Manuscript) auch als schaffender Künstler von hoher Begabung und Tüchtigkeit bewährte. Dabei ist zu bemerken, dass diese Werke, sowie die mit je zweien ihrer Sätze vertretenen Streichquartette von Tschaikowski und Fitzenhagen (beide in Moskau) durch die bereits im Kirchenkonzert aufgetretenen Kölner Quartettisten, die Klavierparthie des Trio's aber durch Herrn Bertrand Roth meisterhaft interpretirt wurden.

Gehen wir nun zu den Sololeistungen über, so habe ich zunächst ein ganzes Füllhorn von Liedern zu leeren, und eine stattliche Phalanx von namhaften Gesangskünstlern beider Geschlechter dem Leser vorzustellen. Von neuen, mehr oder weniger erfreulichen Vokal-Komponisten-Bekanntschaften, die ich bei dieser Gelegenheit machte, nenne ich die mit August Riedel (Leipzig), von dem ein Liedercyklus für vier Solostimmen und Klavierbegleitung zu vier Händen (Op. 1) mit vielem Beifall zur Aufführung kam; ferner Julius Kniese (Frankfurt a. M.), Paul Umlauft (Meissen), Karl Piutti (Elgersburg), Jos. Sucher (Hamburg), Schulz-Beuthen (Dresden), Josef Huber (Stuttgart), Emmerich (Darmstadt) und Attenhofer (Zürich) als begabte Verfasser einstimmiger Lieder. An der Wiedergabe dieser reichen Liederfülle betheiligten sich Frl. Sara Odrich (Aachen), das den Vereinsmitgliedern noch von Magdeburg her in vortrefflichem Andenken gebliebene Sängerpaar Müller-Swiatlowsky (Moskau), Jos. Burgmeier (Aarau), Carl Dierich (Leipzig), Frl. Kling und Frau Walther-Strauss (Basel), welche letztere einen besonders glänzenden und wohlverdienten Erfolg mit Brahm's Serenade (aus Op. 58), Liszt's „Schlüsselblumen" und Lassen's „Musikantin" hatte. Auch Frl. Schärnack trat noch einmal mit vielem Beifall auf und bewährte sich, wie am ersten Festabend als Landgräfin Sophie, so am letzten in Liszt's dramatischer Scene „Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen" als eine Künstlerin hors ligne.

An jugendfrischen, vielversprechenden Klavierspielern leiden die Tonkünstlersammlungen des a. d. Musikvereins unter der Aegide Franz Liszt's selbstverständlich niemals Mangel. Diesmal hatte der Meister ausser Freund und Roth, welcher letztere sich in Stücken von Raff und Balakireff auch als Solist Beifall errang, noch zwei hochbegabte Schüler gesandt: Fritz Blumer (Zürich) und F. A. Mac Dowell (Darmstadt), von denen der eine mit einer Etüde von Rubinstein und Liszt's dreizehnter Rhapsodie, der andere mit einer „modernen Suite" eigener Komposition glücklich debutirten. Auch die ältere Liszt'sche Schule war vertreten

durch Frau Sophie Menter, die, ihrem grossen Rufe entsprechend, mit ihres Lehrers ungarischer Phantasie elektrisirend wirkte. Ihren Höhepunkt jedoch erreichte die Stimmung des Publikums, als Liszt mit Saint-Saëns an der Hand das Podium betrat, um seinen zweiten Mephistowalzer vierhändig vorzutragen. Ueber den Eindruck, den dies, seinem Grundcharakter nach bizarre, an Schönheiten aber überreiche jüngste Werk des Meisters in einer solchen Darstellung hervorbrachte, will ich schweigen — wer ihn nicht erlebt hat, kann sich auch keine Vorstellung davon machen. Nenne ich nun noch den trefflichen Isaye, der mit einem Konzert von Wieniawski einen dreimaligen stürmischen Hervorruf erzielte, und den bei verschiedenen Nummern, nament ich bei Saint-Saëns „Leier und Harfe" ehrenvoll betheiligten Kammervirtuosen Krüger aus Stuttgart, so glaube ich keinen der um das Gelingen des Festes besonders verdienten Künstler vergessen zu haben.

Noch einmal muss ich schliesslich auf die geselligen Freuden zurückkommen, hinsichts welchen die Züricher Tonkünstler-Versammlung noch von keiner früheren übertroffen worden ist. Dazu wirkte wesentlich mit, dass in der Tonhalle eine, nicht nur für die Konzerte, sondern auch zur Konzentrirung der Festgäste nach den Konzerten durchaus günstige Lokalität gegeben war. In diesem universalen Sammel- und Brennpunkt fand schon am Vorabend des Festes eine Bewillkommnung statt, bei welcher das Tonhallen-Orchester unter Direktion seines vortrefflichen Kapellmeisters L. Kempter, sowie die Männerchöre „Zürich" (Dirigent Attenhofer) und „Harmonie" (Dirigent Gustav Weber) mit einem aus Berlioz, Wagner, Liszt, Raff u. a. zusammengestellten Programm die musikalischen Honneurs machten. Am Dienstag folgte dann ausser der schon erwähnten Seefahrt am Abend ein über alle Beschreibung prächtiges Feuerwerk, von dessen reichem Programm ich nur eine riesige Feuer-Fontaine hervorheben will, aus welcher sich nach einigen Minuten des Sprudelns der Name „Liszt" in weithinleuchtender Flammenschrift erhob, mit Jubel begrüsst von der am Ufer des Sees gruppirten halben Stadt Zürich und der in erleuchteten Gondeln auf dem Wasser sich schaukelnden andern Hälfte. Am Mittwoch wurden sodann die nicht viel unter hundert zählenden näheren Bekannten Liszt's von der Patrizierfamilie Bodmer-Trümpler in ihrer Palastartigen Villa auf's freundlichste bewirthet, wobei ihnen gleichzeitig der hohe Genuss zu Theil wurde, den Altmeister selbst zu hören; als herrlichen Epilog gab es endlich eine Fahrt mit der Bergbahn auf den Rütli, wiederum von der Stadt den Vereinsmitgliedern dargeboten, auf welcher sich die festliche Stimmung noch einmal, und um so freudiger äusserte, als nun endlich auch der Himmel seine bis dahin so schlechte (für das künstlerische Gelingen des Festes aber entschieden vortheilhafte) Laune verloren hatte und im reinsten Blau prangte.

Im Rückblick auf diese zahlreichen Beweise edler Gastlichkeit und noch mehr auf das künstlerische Entgegenkommen der Züricher hat der allgemeine deutsche Musikverein wahrlich allen Grund, sich zu der musikalischen Eroberung der Schweiz von Herzen Glück zu wünschen und eine baldige Wiederkehr in dies, keineswegs von der Natur allein gesegnete Land anzubahnen. Die Absicht einer zweiten Tonkünstler-Versammlung in der Schweiz nach Verlauf einiger Jahre ist auch thatsächlich während der verflossenen Festtage mehrfach zur Sprache gekommen, und besonders wurde das durch seinen Kunstsinn und seine Opferfreudigkeit für ideale Zwecke altberühmte St. Gallen als nächster Versammlungsort genannt. Wann und wo aber auch der Wunsch einer Rückkehr zum gastlichen Alpenlande sich verwirklichen möge, so viel ist sicher, dass die Vereins-Mitglieder in dankbarer Erinnerung an die Züricher Tage mit Ungeduld dem Moment entgegensehen, wo sie den Schweizer Boden wiederum betreten werden.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Verlagsbuchhändler und Musikverleger Constantin Sander (Firma F. E. C. Leuckart) in Leipzig wurde vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst verliehen.

— Der Königliche Kammermusiker und Lehrer am Königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin, Herr F. W. Ressel feierte am 1. Juli sein 50jähriges Dienstjubiläum und erhielt bei dieser Gelegenheit den Kronenorden IV. Klasse.

— Ausser Herrn Kapellmeister Radecke wurde auch Herr Professor Heinrich Dorn zum Senatsmitgliede der Königlichen Akademie der Künste gewählt. Derselbe hat aber die ehrenvolle Auszeichnung abgelehnt.

— Das neue Statut für die königl. Akademie der Künste, soweit es die „akademische Hochschule für Musik" betrifft, ist bereits seit dem 15. d. M. in Kraft getreten. Die Hochschule für Musik zerfällt danach in vier Abtheilungen, und zwar: für Composition, für Gesang, für Orchesterinstrumente, für Klavier und Orgel, und steht unter einem Directorium, das sich aus den Vorstehern dieser vier Abtheilungen und dem zweiten ständigen Sekretair der Akademie zusammensetzt. Der Vorsitz wechselt jährlich unter den vier Abtheilungsvorstehern. Bis zum 1. Oktober 1883 besteht das Direktorium aus dem Professor Dr. Joachim als Vorsitzenden sowie aus den Professoren Kiel, Rudorf, Schulze und dem Professor Dr. Spitta. Vom 1. Oktober 1883 ab tritt der jährliche Wechsel im Vorsitze dem Alphabet nach unter den Herren Kiel, Rudorff und Schulze ein, so dass Professor Dr. Joachim im Oktober 1887 wieder den Vorsitz erhält.

— Vom 11. bis zum 15. September findet in Arezzo (Toscana) ein musikalischer, nur dem liturgischen Gesang gewidmeter Kunst-Kongress statt. Gelegenheit dazu giebt die Einweihung des Monuments des berühmten Kirchengesangmeisters Guido von Arezzo, Benedictiners der Abtei Pomposa, geb. im Jahre 995, gest. im Jahre 1050. Man verdankt ihm bekanntlich die Einführung der sechs Noten der Tonleiter: ut, re, mi, fa, sol und la. Auf diesem Kongress, welcher von Italien, Frankreich, Spanien, Belgien, Oesterreich, Bayern und der Schweiz zahlreich besucht werden wird, (an 600 Anmeldungen sind bereits eingegangen) wird der liturgische Gesang, seine Geschichte, sein Wesen und Zweck, seine Behandlung und Einrichtung, wie seine Reform behandelt und über Herausgabe von Chorbüchern, sowie die Begleitung des Choralgesangs berathen werden.

— Bekanntlich hat der König Ludwig von Bayern

alle Kosten der Aufführung des Bühnenweihfestspiels "Parsifal" in Bayreuth übernommen, welche dem Unternehmen durch das Personal und Orchester des Münchener Hoftheaters erwachsen. So zahlt er für die Sänger allein 60 000 Mark. Da aber Personal und Orchester bedeutend verstärkt wurden — im ganzen wirken beinahe 300 Personen mit, das Orchester beispielsweise ist von 70 auf 110 Mann erhöht — so sind die Kosten für diese Vergrösserung trotzdem noch bedeutend und hat der Verwaltungsrath des Patronatsvereins lediglich für die Sänger noch 84 000 Mark aufzubringen. Nur Marianne Brandt singt ohne Honorar, wie Niemann vor sechs Jahren. Frau Materna erhält für ihre Mitwirkung 6000 Mark, Hr. Scaria 6300 Mark. Das Publizirungsrecht der Partitur und des Klavierauszuges von „Parsifal" hat die Verlagsfirma Schott in Mainz von Richard Wagner für 100 000 Mark erworben.

— Professor August Wilhelmj ist endlich, nach fast vierjähriger Abwesenheit, nach Europa zurückgekehrt. Derselbe hat nunmehr eine Reise um die Welt beendet, wie sie nur wenige Sterbliche, Künstler jedoch noch niemals unternommen haben. Im September 1878, nachdem er in ganz Europa öffentlich aufgetreten, verliess er London und ging zunächst nach Newyork. Hier feierte Wilhelmj Triumphe, wie Keiner jemals vor ihm. Dann durchreiste er das gesammte Nord- und Süd-Amerika, überall die seltensten Ehren und Auszeichnungen sich erwerbend. Darnach ging die Reise nach Neuseeland und Australien, von dort nach Asien, nach China, Indien etc. von wo er über Egypten nach Europa zurückkehrte. Ueberall liess er sich als Geiger hören, in den hervorragenden Städten auch als Orchesterdirigent, allerwärts aber verbreitete er den Ruhm deutscher Kunst und brachte solche zum höchsten Ansehen. Die auf seiner Reise um die Erde gesammelten werthvollen Objekte aller Art hat A. Wilhelmj nach seinem Landsitze bei Wiesbaden dirigirt, woselbst er nunmehr von den Mühen und Strapazen der Weltumsegelung längere Zeit ausruhen wird.

— Ueber die neue Heilmethode des Specialisten Wolff in Wien (Himmelpfortgasse 5) gegen Armleiden, Schreib- und Klavierkrampf, Zittern und Armschwäche, liest man in der neuesten Nummer 21 der Wiener Medizinischen Wochenschrift: „Er verfährt mit einer Sicherheit, die um so erstaunlicher ist, wenn man den allgemein als unheilbar anerkannten Character der Krankheit in Betracht zieht;" ferner: „Atteste von hiesigen früheren Patienten, beglaubigt von ihren Aerzten, bestätigen den Bestand der Heilung." Diese in der Hauptsache in Special-Gymnastik, Massage, Kneten, Tupfen und Frottiren bestehende Methode zeichnet sich durch ein besonderes, ganz eigenthümliches Verfahren aus, wodurch schon nach einigen Wochen so glänzende Heilerfolge herbeigeführt werden.

(In Berlin heilt dergleichen Uebel mit Erfolg Herr Dr. Cronfeld Friedrichstr. 244.) E. B.

Bayreuth. Hier herrscht ein Treiben, welches dem von 1876 nur wenig nachgiebt. Vielleicht steigen die Begeisterungswogen morgen zu gleicher Höhe wie damals, einstweilen hält man sich noch etwas reservirt. Einstimmig ist nur die Bewunderung der noch nicht dagewesenen Vollendung der Aufführung, namentlich der Dekorationen und Maschinen. Näheres in meinem nächsten Berichte. W. L.

London. Die Oper „Velleda" von Lenepveu, welche von der Pariser Oper refüsirt wurde — kam nun hier, durch verschiedene glückliche Umstände an's Lampenlicht. Der Bariton Diaz de Soria hatte eine Leidenschaft für diese Oper gefasst und wusste der mächtigen Patti so viel Lobes darüber zu sagen, dass die Diva den Wunsch äusserte, die Partitur zu hören; sie fand in der Velleda eine Glanzrolle, begeisterte sich dafür und setzte die Annahme dieser Oper in Covent-Garden durch. — Durch den Streit der Mad. Nilson ward eine sofortige Aufführung möglich. Der Erfolg der Patti war grossartig. Fügen wir noch hinzu, dass auch Mad. Vallerie und Fräulein Stahl ihre Glanznummer darin hatten — so ist der Sieg leicht begreiflich, den Lenepveu in London hatte. Die Musik ist übrigens sehr leicht verständlich und die Orchestration sehr effektvoll und rauschend.

München. Behufs Anstellung der elektro-technischen Versuche im kgl. Glaspalaste herrscht in demselben schon seit einigen Wochen reges Leben. Die Vorbereitungen für die schweren Arbeiten der Prüfungskommission haben begonnen. Kisten mit elektrischen Maschinen und Lampen sind aus Berlin und London eingetroffen. Die Bühne, auf welcher die Gefahrlosigkeit der elektrischen Beleuchtung gezeigt werden soll, ist vollendet; die Wände der Prunkgemächer, in denen die elektrische Lampe ihr wunderbares Licht verbreiten wird, sind gezimmert; die Räume zur telephonischen Uebertragung der Opern und Konzerte sind errichtet, eine Telephonverbindung mit dem Bureau des Glaspalastes ist hergestellt und 83 Drahtleitungen, welche künftig Stimme, Töne, Licht und Kraft aus weiten Entfernungen in den kgl. Glaspalast führen sollen, werden eben gelegt. In nächster Zeit werden auch die Arbeiten der Künstler und Kunstgewerbetreibenden beginnen, welche es übernahmen, die bis jetzt nur rauh gezimmerten Gemächer den künstlerischen Anforderungen und dem Wesen der neuen Beleuchtungsart entsprechend auszustatten.

Paris. Die Verleihung des Kompositionspreises (Prix de Rome) am Pariser Konservatorium fand am 1. Juli nach geschehener Aufführung der eingelieferten Arbeiten statt und hatte folgendes Resultat: Fünf Bewerber waren aufgetreten. Den 1. grossen Preis erhielt einstimmig Hr. Marty, den 2. grossen Preis Hr. Pierné, „sehr ehrenvolle Erwähnung" Hr. Leroux, sämmtlich Schüler des Herrn J. Massenet. Die Aufführung der Preiskantaten war eine vorzügliche.

Petersburg. Professor K Dawidoff übernimmt nach den neuesten Nachrichten, entgegen früheren Mittheilungen, nach Ablauf eines einjährigen Urlaubes doch wieder das Direktorat des Konservatoriums. Ebenso ist mit Prof. Brassin ein neuer Kontrakt für die Dauer von drei Jahren abgeschlossen worden.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Schulhoff: Idylle (Doux reproche), op. 36, No. I. Mainz, Schott Söhne.
Etwas leichter als R. Schumann's Schlummerlied.

R. Schumann: Jagdlied, op. 82. Leipzig, B. Senff. = Mendelssohn, Lied ohne Worte (Jagdlied) No. 4.

Anregung und Unterhaltung.

In Scarlatti's Sonaten herrscht stellenweise etwas Naturalismus: versteckte quinthaft klingende Figurenfolgen grassiren zuweilen, wie z. B. auch in der berühmten A-dur-Sonate in den Stellen mit überschlagender Linken. Auch in manchen Werken seiner Zeitgenossen findet sich Derartiges. Damals gab es noch keine wissenschaftliche begründete Kompositionspraxis, wie jetzt, der freie Klangsinn war massgebend. Da ist es denn wunderbar zu nennen, was diese Alten im ganzen an Korrektheit leisteten; ihrem doch meist richtigen Instinkt verdanken wir, seit Bach, andere Gesetze, die wir aus ihren Werken zogen, um erst in neuerer Zeit, namentlich seit Moritz Hauptmann's „Natur der Harmonik", das Warum dafür zu erfahren. L. Köhler.

* * *

— Vor zwei Jahren wurde die Trommel in der französischen Armee abgeschafft, nun wird sie wieder eingeführt. Dieses musikalische Instrument gehört allen europäischen Armeen an und verdient daher wohl eine kurze historische Besprechung. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Trommel ihrer allgemeinen Gestalt nach, besonders auch als eine Art Pauke, viele tausend Jahre alt ist und in die europäischen Heere aus Asien, und zwar aus Indien, eingeführt worden ist, obwohl sich, ebenfalls seit ganz unberechenbarer Vorzeit, derartige cylinder- oder kesselförmige hölzerne oder metallene, mit Thierhäuten überspannte musikalische Instrumente bei allen sogenannten „wilden" Völkern vorfinden. Was im besonderen Spanien und Frankreich anbelangt, so ist die Trommel jedenfalls maurischen Ursprungs und auf die Sarazenen des 12. und 13. Jahrhunderts zurückzuführen. Auch sind die Kreuzzüge von grossem Einfluss gewesen auf die Einführung und Ausbildung der Militair- oder eigentlich Kriegsmusik. Zum ersten Male wird der Trommel gedacht von dem berühmten französischen Chronisten Froissart, und zwar bei dem Einzuge des Königs Edward III. in Calais am 3. August 1347. Ein merkwürdiges Buch aus der Zeit Francois I.: „Orchesographie" von Thoinot Arbeau, beschreibt die Trommel („tambour") also: „Die Trommel bei den Franzosen (um 1530) ist von gekrümmtem Holz, etwa zwei und einen halben Fuss lang, geschlossen („estoupé", verstopft), von der einen Seite („cousté"), und auf der anderen mit Pergament überspannt, welches befestigt ist und durch zwei Ringe („cercles") von etwa zwei und einen halben Fuss Diameter, welche Ringe durch Schnüre verbunden sind, um das Pergament straffer („ oides") anziehen zu können, und machen fiel Lärm, wenn die besagten Häute mit zwei Schlägeln („bastons") geschlagen werden von dem, welcher sie in seinen Händen hat." Ein grosser Verehrer der Trommel war der Marschall Moritz von Sachsen, wie aus seinen „Réveries zu ersehen. Derselbe sagt z. B. über d Trommel, es sei ganz falsch, die Trommel nur als ein „ornement militaire" zu betrachten. „Die Trommel schlagen" heisst: „faites marcher en cadence" ganz im „pas militaire des Romains". Die Trommel war im 16. und 17 Jahrhundert sehr gross, wie viele Hundert Kupferstiche und Holzschnitte jener Zeit beweisen. Auch Louis XIV. schätzte die Trommel sehr hoch und beauftragte sogar seinen grossen Florentiner Maëstro Lulli, verschiedene Trommelmärsche zu komponiren, welche im Jahre 1705 in einer besonderen Sammlung von Philidor erschienen sind. Der berühmteste dieser Lulli'schen Trommelmärsche ist „la marche des mousquetaires du Roy"; ein Marsch, welcher bis zum Jahre 1792 mit grosser Vorliebe gespielt wurde, übrigens wahre Trommelkünstler erforderte. Die Original-Partituren dazu befinden sich noch in der Schloss-Bibliothek in Versailles. Unter Louis XIV. hatte jedes Regiment, Infanterie wie Cavallerie, seinen eigenen Trommel oder Trompetenmarsch, welchen nur sein Musikcorps spielen durfte. Während der Revolution im Jahre 1792 wurden alle diese speciellen Regimentsmärsche abgeschafft und auch ganz gleichmässige Trommel- und Trompetensignale („batteries et sonneries") für die ganze französische Armee eingeführt. Ein grosser Theil der Märsche, Wirbel und Signale, welche noch heut bestehen, datiren aus dem ersten Kaiserreich und sind komponirt im Jahre 1803 von dem damaligen Militairmusik-Chef Ruhl. Im Jahre 1831 wurden viele „batteries et sonnerie", also Trommel- und Trompetensignale und Märsche, von dem Musik-Chef Melchior umgeändert. Ueber die Trommel und die Militairmusik hat auch Perrin ein Buch geschrieben: „Tambours et musiques militaires."

Voss.-Ztg.

Antworten.

Frl. **A. Rennebaum in Aranyos Maróth** (Ungarn) Die Sendung ist an Sie abgegangen.

Herrn **Walbrül in Bonn.** Mit Dank angenommen, doch muss ich sehr um Nachsicht bitten, wenn sich der Abdruck etwas verzögert, da noch eine sehr grosse Stoffmenge zu bewältigen ist.

B. J. in Berlin. Schondorf's Kaiserhymne ist für das Nationalfest am 2. Sept. sehr zu empfehlen. Sie ist schwungvoll und kräftig, dabei nicht schwer auszuführen, weshalb sie sich auch besonders für Schulsänger Chöre eignet.

Bis **15. August** befinde ich mich in **Ilmenau** und bitte höflichst in dieser Zeit Briefe, welche ausführliche Antwort verlangen, nicht an mich richten zu wollen. **E. Breslaur.**

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Die Stellung eines zweiten **Konzertmeisters** am Leipziger Stadttheater vom 1. Oktober d. J. ab. Dieselbe ist mit 5000 Mark dotirt und verpflichtet zur Mitwirkung bei den Kirchen- und Gewandhaus-Konzerten. Reflektanten haben sich beim Rathe der Stadt zu melden.

Für ein Konservatorium der Musik in New-York wird ein **Pianist von Renommée als Lehrer gesucht.** Derselbe hätte in den höheren Klassen zu unterrichten und auch öffentlich zu spielen.

Meldungen mit Angabe der Gehaltsansprüche sind zu richten an G. Schirmer in New-York, 35 Union Square. U. S. A. Amerika.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 16. Berlin, 15. August 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

R. Wagner's Parsifal in Bayreuth.

Von **W. Langhans.**

Als wir uns 1876 trennten, da glaubte wohl Niemand, dass sechs ganze Jahre vergehen sollten, bis wir an diesem jüngsten aller Musensitze wieder zusammentreffen würden. Mittlerweile musste man erfahren, dass von allen damals gefassten Plänen: alljährlich wiederkehrende Festspiele, Aufführungen verschiedener Wagner'scher Musikdramen, Musterdarstellungen klassischer Opern älterer deutscher Meister etc. nicht ein einziger zur Ausführung kommen konnte, und wohl mancher der Nibelungen-Gäste mag nach und nach die Hoffnung aufgegeben haben, dass sich die Pforten des Festspielhauses auf der Bürgerreuth überhaupt noch einmal öffnen würden. Wie glücklich aber die Wagnergemeinde diese unerwartet lange Geduldsprobe bestanden hat, dies haben die Tage des 26. und 27. Juli erwiesen, denn wiederum waren sie von allen Himmelsgegenden herbeigekommen, die Freunde des Kunstwerkes der Zukunft, wenn nicht ganz so zahlreich wie 1876 — da sie sich ja diesmal nicht auf drei, sondern auf fünfzehn Aufführungen zu vertheilen haben — so doch mit derselben freudigen Begeisterung wie damals. Die Namen der aus allen Theilen Deutschlands versammelten Kunstnotabilitäten zu nennen, wäre unmöglich; leichter wäre es, diejenigen aufzuzählen, die nicht da waren. Um nur das vom Auslande gestellte Kontingent annähernd zu schildern, nenne ich die Namen der mir zufällig zu Gesicht gekommenen Bekannten von jenseits unserer Grenzen: London war vertreten durch F. Hüffer (Musikreferent der Times), Ebenezer Prout (Athenäum), Shadlock (Mitglied der Akademie), Dannreuther und Barry, die seit Jahrzehnten bewährten Vorkämpfer der neudeutschen Kunst; Paris durch die Komponisten Saint-Saëns, Massenet, Delibes, den Dirigenten Lamoureux und den seit einem Jahre dem französischen Kunstschlendrian muthig zu Leibe gehenden Redakteur der „Renaissance musicale", E. Hippeau, aus Belgien der Dirigent Joseph Dupont, der Pianist August Dupont, der Komponist Pierre Benoit und der Kritiker der Indépendance belge Tardieu mit seiner geistreichen und kunstgebildeten Gattin; Amerika durch Th. Steinway (New-York), Karl Klauser (Farmington) und Fritz Fincke (Baltimore). Dass die bekannten Wagnerfreunde aus Italien diesmal so wenig gefehlt haben wie 1876 nehme ich sicher an, wenngleich sie mir in dem Gewimmel verborgen geblieben sind.

Dies die Physiognomie der Versammlung, zu welcher Wagner bei dem Begrüssungsbankett am 25. abends, nachdem mancherlei Ernstes und Tiefempfundenes gesprochen war, die Scherzworte richten konnte: „Kinder, morgen ist der Teufel los; wenn nicht alle verrückt werden, so ist unser Zweck verfehlt" — ein Ausspruch, dessen Sinn alle diejenigen recht wohl verstehen konnten, die, wie die meisten der Anwesenden, die Wirkung der 1876er Nibelungen-Aufführung an sich erfahren hatten, und im Hinblick auf den noch unmittelbarer zum Gemüth sprechenden Stoff des Parsifal die gleiche oder gar eine noch gesteigerte Wirkung mit gutem Grunde erwarten durften. Bevor wir aber sehen werden, wie weit das obige Wort des Meisters seine Bestätigung gefunden, muss ich den Leser zu einem kurzen Ueberblick über den Inhalt der Dichtung einladen, auf die Gefahr hin, dass er die folgende Seite überschlägt, falls er

sich nämlich mit dem Textbuch oder mit einem der zahlreich erschienenen Kommentare (unter denen O. Eichberg's kleine Schrift „Richard Wagner's Musik und Dichtung Parsifal", Leipzig bei E. Schloemp, besondere Beachtung verdient) bereits vertraut gemacht hat.

Parsifal — wie Wagner seinen Helden, den „reinen Thoren", nach dem persisch-arabischen Fal Parsi, d. h. „thöriger Reiner", genannt hat, im Gegensatz zu dem von Perce val, Thal = Durchdringer, hergeleiteten Parzival des Wolfram von Eschenbach — Parsifal, der Sohn des Gamuret und der Herzeleide, ist von dieser, nachdem sein Vater schon vor seiner Geburt im Kampfe erschlagen worden, in Unkenntniss der Welt und des Waffenhandwerks auferzogen, damit er vor dem gleichen Schicksal bewahrt bleibe. Trotz dieser Vorsicht kann die Mutter den Jüngling nicht hindern,, seinem Thatendrange zu folgen und in die Welt hinauszuziehen. So gelangt er in das Gebiet der Burg Monsalvat, des Sitzes der Ritter des uns aus dem „Lohengrin" schon bekannten Grales, im nördlichen Gebirge des gothischen Spaniens. Er trifft die Ritterschaft in tiefer Bekümmerniss, denn ihr König Amfortas ist im Kampfe gegen den Zauberer Klingsor, welcher in einem am Südabhange desselben Gebirges (dem arabischen Spanien zugewandt) gelegenen Schlosse hauste, wo er schon manchen der Gralsritter durch höllische Künste verführt hat, selbst der Verführung unterlegen, und hat eine unheilbare Wunde davongetragen, die ihn unfähig macht, sich an Stelle seines bereits am Rande des Grabes stehenden Vaters Titurel dem Dienste des Grales zu widmen. Alles dies erfahren wir aus der Erzählung, mit welcher Ritter Gurnemanz die neugierigen Fragen der jüngeren Ritter und Knappen beantwortet, als plötzlich ein verwundeter Schwan über die Szene flattert und gleich darauf Parsifal, dessen Pfeil ihn getroffen, von den durch die Tödtung des ihnen heiligen Thieres auf's höchste erregten Rittern hereingeführt wird. Augenscheinlich aber hat er ohne böse Absicht gehandelt, und da er sich auf Gurnemanz' Fragen als ein der Welt und des Lebens völlig Unkundiger erweist, so verzeiht ihm dieser seine That und fordert ihn auf, sich an der bevorstehenden Feier der Enthüllung des Grales und des damit verbundenen Liebesmahles — des wirklichen Abendmahles mit Beibehaltung der darauf bezüglichen Worte des Heilands — zu betheiligen. Wohl mag Gurnemanz sich beim Anblick des unerfahrenen Jünglings, der nicht einmal seinen Namen zu nennen weiss, des Spruches erinnert haben, welcher einst dem Amfortas und mit ihm der ganzen Gralesritterschaft Erlösung von dem auf ihr lastenden Fluche verheissen hat:

Durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein,
den ich erkor —

Parsifal aber täuscht die auf ihn gebauten geheimen Hoffnungen des Greises; denn obwohl er schon bei seinem ersten Auftreten, beim Anblick des sterbenden Schwanes, und noch mehr als Zeuge der Leiden des Amfortas vom Mitleid ergriffen war, so zeigt er sich doch unfähig, auf Grund der empfangenen Eindrücke sich zu bewusstem Handeln aufzuraffen, d. h. durch Mitleid wissend zu werden. Scheinbar theilnahmslos steht er während der heiligen Handlung abseits, und als er schliesslich auf die Frage des Gurnemanz: „Weisst du was du sah'st?" nicht ein Wort der Erwiderung findet, stösst ihn dieser unmuthig zur Thür hinaus.

Indessen ist Parsifal keineswegs der gewöhnliche Thor, für den ihn Gurnemanz gehalten; die Leiden des Königs hat er in tiefster Seele mit empfunden und beschlossen, für dessen Rettung, namentlich für die Wiedergewinnung der heiligen Lanze, alles zu wagen. Im zweiten Akt erscheint er vor dem Schlosse des Zauberers, nachdem zuvor im Innern desselben ein ergreifender Vorgang stattgefunden: Klingsor's Beschwörung der Kundry, jenes räthselhaften Weibes, welches schon im ersten Akt als Gralsbotin und demüthige Dienerin der Ritterschaft erschienen war, jedoch ungeachtet aller, im Dienste des Grales vollbrachten guten Werke unfähig ist, sich der Macht des Zauberers zu entziehen. Dieser will sie, wie schon bei früheren Angriffen der Gralsritter, so auch jetzt dem Parsifal gegenüber benutzen, den Gegner zu verführen und zu entwaffnen, und nach heftigem Widerstreben ihrerseits gelingt es ihm, sie unter seinen Willen zu zwingen. Mittlerweile hat der heldenhafte Knabe die zur Vertheidigung des Schlosses herbeigeeilten Ritter in die Flucht geschlagen und ist in das Innere gedrungen; die Bühne hat sich mit einem Zauberschlage in einen Blumengarten von üppigster Pracht verwandelt; eine Schaar reizender Mädchen umspielen als lebende Blumen kosend den Sieger. Reizender als alle aber erscheint gleich darauf Kundry, um ihre Verführungskünste an ihm zu versuchen. Mit wahrhaft teuflischem Raffinement sucht sie ihn zunächst durch die Erinnerung an seine, vor ihren Augen gestorbene Mutter zu rühren; dann verheisst sie ihm Erkenntniss und Wissen durch ihre Liebe; endlich heftet sie ihre Lippen zu einem langen Kuss auf die seinigen. In diesem Moment aber erinnert sich Parsifal der Wunde des Amfortas. Mit den Worten „In Ewigkeit wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessen's meiner Sendung in deines Arm's Umfangen" stösst er die Verführerin von sich. Völlig ausser sich, ruft nun die Verschmähte den Klingsor zu Hülfe, der auch alsbald auf der Mauerzinne erscheint und den heiligen Speer auf Parsifal schleudert. Dieser aber wird von der Waffe nicht getroffen, sondern sie bleibt über seinem Haupte schweben; er ergreift sie, schwingt sie in Gestalt des Kreuzes, und wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloss mit all seiner Herrlichkeit. Parsifal aber entfernt sich mit den an Kundry gerichteten Worten: „Du weisst, wo einzig du mich wiedersiehst".

Der Inhalt des dritten Aktes ist weniger reich; er bildet gleichsam nur ein, durch das Vorhergehende bedingtes Schlusstableau. Parsifal ist nach langer Irrfahrt wieder in das Gebiet der Gralsburg gelangt, wo er als Träger der heiligen Lanze von Gurnemanz und von der, wie im ersten Akt wieder als Büssende und Dienende erscheinenden Kundry als Erretter be-

Ganz billige Ausgabe, beinahe

Peters-Ausgabe-Preis

des neuen Klavierunterrichts-Systemes unter dem Titel:

Neue Wiener

theoretisch-praktische, systematisch-geordnete



Klavier-Schule



(Neues Unterrichts-System, 1877 begonnen, jetzt vollendet.)



verfasst von

W. Schwarz,



Direktor eines Musikinstitutes für Klavierspiel in Wien.

Durchgeführte Systeme in dieser Klavierschule:

1. Darstellung des gesammten modernen und klassischen Klavierunterrichts-Stoffes nach seiner technischen, rhitmischen, theoretischen und methodischen Seite, und Theilung desselben in systematisch geordnete Schwierigkeitsstufen.
2. Theilung des gesammten technischen Unterrichtsstoffes in drei möglichst systematisch geordnete Schwierigkeitsgrade (1. 2. 3. Band der Schule) in denen die Grund- und andere daraus enstandene Spielarten zuerst in der einfachsten Form und Gestalt, dann in immer gesteigerter und zuletzt in der grössten Schwierigkeitsstufe durchgeführt sind.
3. Möglichste Durchführung dieses technischen Uebungsstoffes in allen Tonarten und dadurch allseitige Ausbildung (nach dieser Richtung) des Schülers.
4. Aufeinanderfolge und Zusammenstellung der Spielarten dieses Uebungsstoffes in solcher Art, dass das Spiel der Tonstücke dazwischen ermöglicht und gerechtfertigt und die Spielarten der letzteren — was von besonderer Wichtigkeit und grossem Nutzen ist — schon in den Uebungen vorbereitet werden.
5. Möglichste Vorbereitung der folgenden Spielarten durch die früheren gleicher Gattung.
6. Die Möglichkeit, die Tonleitern und Akkordzerlegungen, wenn sie als Spielübungen einmal begonnen, dieselben als tägliche Studien — im System begründet — fortwährend zu üben.
7. Rhitmische Anwendung der Grundspielarten in Tonstücken und Einreihung derselben, wie des weiteren technisch-rhitmischen Uebungsstoffes, als Etuden, Sonaten und andere instructive moderne wie klassische Tonstücke unter den technischen Uebungen.
8. Anschluss und Einreihung der Musik-Harmonie und Formenlehre unter den technisch-rhitmischen Uebungsstoff, so, dass die einzelnen Spielarten wegen dem Verständnisse — und das muss die moderne Schule und der gute Klavierunterricht zum Nutzen der Schüler und zum Fortschritte der Kunst anstreben — schon in der musikalischen Theorie ihre Begründung, Erklärung und Vorbereitung finden.

Dies die in meiner Schule durchgeführten Grundprincipien, nach denen eigentlich jede Klavierschule, will sie Anspruch auf ein rationelles Lehrbuch machen, gearbeitet sein sollte.

Die grosse Verbreitung dieser Klavierschule in Oesterreich, im Auslande, selbst nach überseeischen Ländern und Welttheilen, im Privatunterricht, in Instituten, selbst an Hochschulen, setzt mich in den Stand, einem schon vielfach ausgesprochenen Wunsche, dieselbe nemlich, um sie vollends allgemein einzuführen, in einer ganz billigen Ausgabe erscheinen zu lassen, hiemit nachzukommen.

ɔemanz
nde zu
le nun,
Hüter
unter-
n gäbe
ıes psy-
satz zu
ets das
nd An-
ıs nicht
ste Mit-
ng ver-
n wahr-
ann er-
reissen.
ung zu
ach ist
tan und
ied von
ıuch im
estimmt
Neuge-
len kel-
densage.
elheiten
ıum des
ıng des
ı Kunst-
r Bühne
ıt, und,
ı" Situa-
schlicher
tlichkeit
rt. Sein
icht nur
erth be-
tbarsten
ssen der
ir Wahr-
s meiner
des Ver-
ı Götter-
es, trotz
pracht-
lerischen
moderne
danken
tief re-
rossenen
ival und
eich aber
Gedichtes
che Werk
n's Herz

nen noch
r Entfal-
er Bilder
hwörung
leben in
ınd vieles
en, sage

Druck von Ludwig Mayer (Rudolf Brzezowsky) in Wien.

grüsst wird. Nachdem ihm Kundry die Füsse gewaschen und gesalbt hat, salbt ihm Gurnemanz als zukünftigem König das Haupt, und als solcher vollzieht er unmittelbar darauf seine erste Amtshandlung, indem er die Büsserin tauft und sie so für immer der Macht des Bösen entreisst. Dann geleitet ihn Gurnemanz zum zweiten Mal ins Innere der Gralsburg, wo er wiederum den Amfortas erblickt, der, durch seine Schmerzen zur Verzweiflung gebracht, sich weigert den Gral zu enthüllen. Diesmal jedoch ist unser Held nicht mehr unthätiger Zuschauer: er berührt mit der heiligen Lanzenspitze die Wunde des Königs, welche sich sofort schliesst, und während alles in höchster Entzückung auf die wiedergewonnene Waffe blickt, schreitet er dem Gral zu, um an Amfortas' Stelle den Dienst zu verrichten, d. h. das geweihte Gefäss zu erheben und der andächtig zu ihm emporschauenden Ritterschaft zu zeigen. Zu gleicher Zeit schwebt aus der Kuppel des Gotteshauses eine weisse Taube auf Parsifal's Haupt herab, und mit den, von allen Stimmen kaum hörbar leise gesungenen, aus der mittleren wie aus der obersten Höhe wiederholten Worten:

Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!

schliesst sich der Vorhang zum letzten Mal.

In der Erfindung wie in der künstlerischen Gestaltung dieses Stoffes hat sich Wagner wieder einmal als der geniale Dramatiker bewährt, der vom Rienzi bis zu den Nibelungen unsere uneingeschränkte Bewunderung erregt. So überaus einfach auch im „Parsifal“ die Handlung erscheint, nirgend stockt doch das dramatische Interesse, und auch die nach Wagner's Art in voller Breite gehaltenen Erzählungen und Empfindungsergüsse sind geeignet, die Theilnahme des Zuhörers unausgesetzt zu fesseln, da sie durch die jeweilige Situation folgerichtig bedingt sind, und überdies jedes unnütze, bedeutungslose Wort in ihnen vermieden ist. Wieder erkennt man Wagner als Meister in der Zeichnung der Charaktere. In dem „Thoren“ Parsifal zeigt sich dem Zuschauer von dessen erstem Auftreten an die ritterliche Kraft und die Herzensreinheit, welche ihn dereinst fähig machen werden, der Weltlust Widerstand zu leisten, und das höchste Ziel, die Befreiung seiner leidenden Mitmenschen durch das Beispiel der Entsagung zu erreichen. Gurnemanz, der mit seinem natürlich-objektiven Walten einigermaassen an den „Sachs“ der Meistersinger erinnert, ist der ächte Repräsentant jenes gottgeweihten Ritterthumes, welches inmitten der geistigen Finsterniss des Mittelalters die Leuchte des Ideales hoch hielt und die abendländische Menschheit vor dem gänzlichen Versinken in faustrechtliche Barbarei bewahrte. Das Schicksal des Amfortas ruft unser Mitleid — also diejenige Empfindung, welche recht eigentlich den Grundzug des Parsifal-Drama bildet — um so lauter hervor, als sich zu dessen körperlichen Qualen noch der Seelenschmerz über sein, in bester Absicht begonnenes, aber durch die Schwäche des Fleisches verfehltes Unternehmen gesellt. Auch Klingsor's Charakter hat weit mehr Anrecht auf unser Interesse, als es auf den ersten Blick scheint. Auch er hatte einst nach der Gemeinschaft mit der gottgeweihten Ritterschaar gestrebt, aber, wie Gurnemanz berichtet „ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten, an sich legt' er die Frevlerhand, die nun, dem Grale zugewandt, verachtungsvoll dess' Hüter von sich stiess; darob die Wuth nun Klingsor'n unterwies, wie seines schmählichen Opfers That ihm gäbe zu bösem Zauber Rath“. Kundry endlich, jenes psychologische Zwitterwesen, welches, im Gegensatz zu Mephistopheles „stets das G u t e will und stets das B ö s e schafft“, die mit allen guten Vorsätzen und Anlagen sich der Herrschaft ihres bösen Dämons nicht zu entziehen vermag, sie flösst uns das höchste Mitleid ein, und mit der entsprechenden Spannung verfolgen wir ihr Handeln und Leiden bis zu dem wahrhaft erhebenden Moment, wo der rechte Mann erscheint, um sie dem Einfluss der Sünde zu entreissen.

Das Verhältniss der Wagner'schen Dichtung zu der seines Vorgängers Wolfram von Eschenbach ist im wesentlichen dasselbe, wie das von „Tristan und Isolde“ zu dem gleichnamigen Epos des Gottfried von Strassburg. Wie hier, so handelte es sich auch im Parsifal nicht um die Dramatisirung eines bestimmt umgränzten Stoffes, sondern um die völlige Neugestaltung einer vom frühesten Mittelalter bei den keltisch germanischen Völkern heimischen Heldensage. Aus der erdrückenden Fülle individueller Einzelheiten und Episoden, welche die im ersten Dezennium des 13. Jahrhunderts erschienene epische Bearbeitung des Wolfram kennzeichnen, hat Wagner mit feinstem Kunstgefühl und unfehlbarer Kenntniss des auf der Bühne Wirksamen den Kern herauszuschälen gewusst, und, wie im „Tristan“ und im „Ring des Nibelungen“ Situationen und Charaktertypen von allgemein menschlicher Bedeutung in absoluter Klarheit, Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit dem Zuschauer vorgeführt. Sein Verdienst ist aber ein doppeltes, indem er nicht nur die Literatur um ein Drama von hohem Werth bereichert, sondern zugleich auch einen der kostbarsten Schätze unserer nationalen Poesie gewissermassen der Vergessenheit entrissen hat. „Ihm danken wir Wahrheit“, sagt Eichberg (a. a. O. S. 21), ganz aus meiner Seele „die Wiedergewinnung der Kenntniss, des Verständnisses, der Freude an unserer nationalen Götter- und Heldensage — denn wem vor ihm wäre es, trotz mannigfacher Bemühungen, gelungen, diese prachtvollen Typen der gedanklichen und künstlerischen Anschauungsweise unserer Vorfahren für die moderne Welt wieder lebendig zu machen? Und ihm danken wir nicht weniger die Wiedergewinnung jener tief religiösen, dem innersten Gemüthsleben entsprossenen Lebensanschauung, für die die Sage vom Parcival und vom Gral Symbol und Siegel ist; damit zugleich aber auch die Wiederbelebung des herrlichen Gedichtes Wolfram's selbst, das durch das Wagner'sche Werk dem deutschen Volke erst wieder wahrhaft an's Herz gelegt wird.“

Bei solchen Vorzügen der Dichtung, zu denen noch die grosse Zahl fesselnder, dem Musiker zur Entfaltung seiner Kunst überaus günstiger scenischer Bilder kommen, wie die Abendmahlsscene, die Beschwörung der Kundry, das Durcheinander der Mädchen in Klingsor's Zaubergarten, die Fusswaschung und vieles andre — bei solchen dichterischen Vorzügen, sage

ich, ist es zu bedauern, dass die Musik des „Parsifal“ nicht auf gleicher Höhe steht. Weder die Erfindung noch die Verarbeitung des thematischen Stoffes entspricht den Erwartungen, die man an den Komponisten des „Tristan“, der “Meistersinger“, der „Nibelungen“ zu setzen berechtigt war, und zu deren Erfüllung der Inhalt gerade dieses Drama's gegründete Aussicht bot. Gleich in dem, aus verschiedenen unverbunden nebeneinander gestellten (zum Theil an „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ anklingenden) Themen bestehenden Vorspiel vermisst man die gestaltende Kraft, welche einst den organisch sich entwickelnden Wunderbau eines Tristan-, eines Lohengrin-Vorspiels schuf. Selbst der, in seinen früheren Werken mit so hinreissender Gewalt von Wagner gehandhabte Kontrapunkt — ich erinnere nur an die entzückenden Kombinationen in den Orchester-Zwischenspielen, während Siegfried das ihn von Brünnhilden trennende Feuer durchschreitet — fällt im Parsifal, ungeachtet der nicht weniger günstigen Gelegenheiten zu seiner Verwendung, verhältnissmässig schwächlich aus. Wohlweise Censoren werden mir hier ohne Zweifel mit der herkömmlichen Belehrung entgegentreten „man dürfe nicht vergleichen“; ich muss aber dabei bleiben, dass ein Urtheil ohne „Vergleichen“ nicht möglich ist, und vergleiche ich die, durch die Musik der oben genannten Werke, beim ersten wie beim wiederholten Hören, in mir hervorgerufene Gemüthsbewegung mit der des 26. und 28. Juli, so muss ich konstatiren, dass die letztere unter äusserlich gleichen Umständen eine wesentlich schwächere war.

Dies Geständniss hat eigentlich nur den Zweck, diejenigen vor Enttäuschung zu bewahren, welche etwa, wie ich, in Bayreuth eine musikalische Machtentfaltung gleich der des Jahres 1876, oder noch darüber hinaus, erwarten. Im übrigen bin ich weit entfernt, den Komponisten für die mir gewordene Täuschung verantwortlich zu machen; denn was ist natürlicher, als dass die schöpferische Kraft bei einem angehenden Siebziger allmählig erlahmt, zumal wenn er ein so wunderbar thatenreiches Leben hinter sich hat, wie Richard Wagner; und dass dieser Erlahmungsprocess bei den musikalischen Schaffens-Organen seinen Anfang nimmt, scheint mir auch in der Natur der Sache begründet.*) Ausdrücklich will ich dabei bemerken, dass die Parsifal-Musik, sofern wir die Erinnerung an Früheres bei Seite setzen, immer noch reich und gewaltig genug erscheint, um jeden Versuch, es besser machen zu wollen, schmählich misslingen zu lassen. In jedem Takt der Partitur erkennt man, nicht etwa blos die Klaue des Löwen, sondern den Löwen selbst in seiner ganzen imposanten Gestalt — nur dass ihm Zähne und Tatzen stumpf geworden sind und er uns nicht mehr in gewohnter Weise zu packen vermag. Zu den Stellen, an welchen er sich fast zu der früheren Höhe aufschwingt, gehört das Leidensmotiv des Amfortas in seinen mannigfachen Gestaltungen, die Scene der Blumenmädchen im zweiten Akt, das Vorspiel des dritten Aktes, in welchem die Irrfahrt des Parsifal unübertrefflich wahr und schön dargestellt ist, und die darauf folgende ergreifende Tonschilderung der Charfreitags-Stimmung.

Was nun die Ausführung anbelangt, so will ich, um mich ganz rückhaltslos der Erinnerung an das überwiegend Gelungene hingeben zu können, zuvor einige nicht unwesentliche Mängel derselben signalisiren, wobei ich mich wieder an Wagner's eigene Adresse richten muss und zwar diesmal in seiner Eigenschaft als Regisseur, dies Wort in seinem weitesten Umfange genommen. Man weiss, wie der Meister beim Einstudiren seiner Werke keine Mühe scheut, um die Ausführung in allen ihren Einzelheiten nach seinem künstlerischen Willen zu lenken, und dass er dabei mit einer geradezu universalen, alle Gebiete der Bühnenkunst gleichmässig umfassenden Sachkenntniss zu Werke geht. Diesmal aber ist er dem Schicksal des „guten Homer“, dem es bekanntlich gelegentlich passirte zu schlafen, nicht entgangen, denn in mehr als einem Falle hat er sich in Bezug auf die beabsichtigte Wirkung gründlich verrechnet. Zunächst war das Orchester häufig und gerade an den wichtigsten Stellen viel zu sehr gedämpft; so ging z. B. das Eingreifen der Instrumente bei dem Gralsritterchor „Zum letzten Liebesmahle“, von dem ich mir nach dem Klavierauszug Ausserordentliches versprochen hatte, fast spurlos vorüber, und von der anmuthigen Triolenfigur der Geigen, welche die Mädchenklage im Zaubergarten begleitet, hörte man in der ersten Vorstellung mit Mühe eine Andeutung, in der zweiten gar nichts. Ferner misslang das Zusammenwirken der abgestimmten Glocken mit dem Orchester total, weil die zudringlichen Obertöne derselben statt der erwarteten Fülle und des Wohlklangs eine Kakophonie schlimmster Art erzeugten. Auch im szenischen Arangement hat sich Wagner nicht so unfehlbar erwiesen wie bei früheren Gelegenheiten; die langsame Verwandlung der Bühne von links nach rechts hin, während Parsifal und Gurnemanz zu schreiten *scheinen*, vermochte, so trefflich auch die Maschinerie funktionirte, die vom Autor beabsichtigte Täuschung nicht aufkommen zu lassen, und es wäre besser, wenn man hier einfach den Vorhang fallen liesse, wie dies bei der gleichen Stelle im dritten Akte schon auf Wagner's Veranlassung geschehen ist. Und wie das scheinbare Schreiten jener Beiden, so stand auch das wirkliche Schreiten der Ritter vor und nach der Abendmahlsfeier, wo im Lento-Viervierteltakt immer auf das erste Viertel ein Schritt kam, auf der gefährlichen äussersten Grenze vom Erhabenen zum Lächerlichen. — Endlich darf der „lange Kuss“ der Kundry in der Verführungsszene nicht ungerügt bleiben. So herrlich die bekannte, durch das Orchester ausgefüllte Wagner'sche Pause wirkt, da wo es gilt, die in Tristan und Isolde, in Walter und Eva, in Siegmund und Sieglinde aufkeimende Liebe in ihrer ersten Entwickelung zu schildern, so widerlich wirkt sie hier, da jener Kuss lediglich den Zweck hat, die sinnliche Begier eines unschuldigen Jünglings zu reizen.

Soviel über die, selbstverständlich nur dem Meister zur Last fallenden Mängel der Darstellung. Im Uebrigen kann ich der Leistungen aller Betheiligten nur

*) Andre, nicht gerade der Wagnergemeinde angehörende Kritiker z. B. Prof. E. Engel, finden, dass sich W. auch im Parsifal seine schöpferische Kraft in voller Frische bewahrt habe. E. B.

mit höchster Bewunderung gedenken. Die Sänger wie das Orchester unter Levi's musterhafter Führung, hatten sich mit ihrer schwierigen Aufgabe so gründlich vertraut gemacht und lösten sie mit einer so liebevollen Begeisterung, dass der bei einer ersten Vorstellung naheliegende Gedanke der Möglichkeit eines Misslingens beim Zuhörer nie und nimmer aufkommen konnte. Unter den Darstellern gebührt der erste Preis Herrn Scaria, dessen Gurnemanz schwerlich jemals übertroffen werden kann. Fast ebenso mustergültig in Gesang und Spiel waren die Herren Winkelmann (Parsifal) Reichmann (Amfortas) und Hill (Klingsor) sowie Frau Materna (Kundry). Auch die kleineren Rollen der Ritter und der sechzehn solistisch beschäftigten Blumenmädchen wurden mit vollkommener musikalischer und mimischer Sicherheit ausgeführt, und die Chöre — auch die in Bayreuth rekrutirten Knaben — liessen an Wohlklang nichts, an Intonations-Reinheit kaum etwas zu wünschen übrig. Neue Ueberraschungen brachte der zweite Abend, an welchem die Rollen des Gurnemanz, des Parsifal und der Kundry an die Herren Siehr, Gudehus und Frl. Brandt übergegangen waren. Dieser neuen Trias gegenüber möchte auch ich einmal die vergleichende Kritik bei Seite lassen, denn wenn die Genannten in der Auffassung ihrer Rollen von den Darstellern des ersten Abends abwichen, so gaben sie nichtsdestoweniger doch ebenfalls Meisterleistungen. Wenn endlich das Auge bei diesen Vorstellungen die gleiche Befriedigung fand wie das Ohr, so gebührt der Dank dafür in erster Reihe den Gebrüdern Brückner aus Coburg, in deren Dekorationen — namentlich das dem Dom von Siena nachgebildete Innere der Gralsburg und Klingsor's Zaubergarten — der Blick förmlich schwelgte; auch die Maschinerien, welche 1876 noch so manche Unvollkommenheit zeigten, sowie die unter der Oberleitung des Herrn Brandt jun. aus Darmstadt stehende Beleuchtung waren diesmal tadellos und trugen wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei.

Dass sich das Auditorium solchen Kunstthaten gegenüber nicht gleichgültig verhielt, vielmehr am Schluss der Vorstellung lebhaften und einstimmigen Beifall spendete, dem Dichter-Komponisten wie den Darstellern, welchen letzteren auch Wagner mit innigen Dankesworten seine Befriedigung aussprach, dies bedarf kaum der Erwähnung. Anfangs freilich war die Stimmung, nach Bayreuther Maasse gemessen, fast flau zu nennen, und der nach dem ersten Akt sich erhebende Applaus hatte beinahe etwas von einem succès d'estime, so dass die vom Meister aus seiner Loge an das Publikum gerichtete Aufforderung, man möge, der Illusion zu Liebe, das Hervorrufen während der Zwischenakte unterlassen, ganz besonders zeitgemäss erschien und bereitwilligst befolgt wurde. Im weiteren Verlaufe des Abends wurde das Publikum wärmer und wärmer, und schliesslich waren die Gefühle der Erhebung und der aufrichtigen Dankbarkeit die allgemein herrschenden. Wenn es dabei blieb, wenn Wagner's Wort von dem „Verrückt-Werden", ernsthaft gesprochen, von dem Entrückt-Sein sich nicht erfüllte, so war der Grund dafür einzig der, dass der Musik die zündende Kraft fehlt, um den Hörer vom Zustand des ruhigen Geniessens zu dem des Enthusiasmus hinüberzuleiten. Ohne dem Wagner'schen Prinzip, nach welchem im Musikdrama die Dichtung den Vorrang vor der Musik hat, untreu zu werden, können wir doch nicht leugnen, dass die letztere die eigentliche Quelle des dionysischen Rausches ist, in welchem die Wirkung der genannten Kunstgattung zu gipfeln bestimmt ist. Schon Aristoteles nennt die Musik die Würze (ἥδυσμα) der Tragödie, und wie die gesündeste, nahrhafteste Speise ohne die Würze des Salzes, oder wenn das Salz die Kraft verloren hat, unseren Gaumen nicht zu reizen vermag, so wird auch das beste Drama den Zuschauer verhältnissmässig kühl lassen, wenn die Musik nicht fähig ist, bei gewissen Höhepunkten der Handlung jenen unwiderstehlich berauschenden Reiz auf Herz und Sinne auszuüben, dessen sich die Festspielgäste von 1876 noch recht wohl erinnern werden.

Und welches wird nun das weitere Schicksal des „Parsifal" sein? Wird er, dem Willen seines Autors gemäss, auf Bayreuth beschränkt bleiben oder, wie Viele meinen, innerhalb eines Jahres Gemeingut der deutschen Bühnen werden? Wird er, auch mit bescheideneren Mitteln dargestellt und vor einem weniger günstig disponirten Publikum als das bayreuther eine gute Aufnahme finden? Wird endlich der Hauptzweck des Verfassers, die Stärkung des christlichen Glaubens, durch die bühnenmässige Darstellung eines seiner heiligsten Sakramente erreicht oder das gerade Gegentheil — auf diese Fragen finde ich keine andere als die stereotype Antwort des Parsifal auf die Fragen des Gurnemanz: „Das weiss ich nicht". Namentlich in Bezug auf den letzteren Punkt fühle ich mich inkompetent, da ich mich nicht in die Empfindungsweise der Gebildeten unserer Zeit hineindenken kann, welche die Fühlung mit dem kirchlichen Leben längst verloren haben und in seiner Dramatisirung möglicherweise einen Ersatz dafür zu finden glauben. Soviel aber weiss ich sicher, dass der „Parsifal" ungeachtet seiner Mängel als ein Monument deutscher Kunst neben den Hauptwerken des Meisters Bestand haben wird, und damit will ich schliesslich dem Leser die dringende Bitte ausgesprochen haben, sich durch meine Ausstellungen ja nicht vom Besuche dieses Bühnenweihfestspieles abhalten zu lassen. Abgesehen davon, dass er eine vollendetere musikalisch-dramatische Gesammtleistung nie erlebt hat und kaum je wieder erleben wird, erfüllt er noch die Pflicht eines jeden Kunstfreundes, sich persönlich zu überzeugen, wie weit die Lösung des gewaltigen Kultur-Problems, die Kunst mit dem Gottesdienst nach antiker Weise auf der Schaubühne zu vereinen, dem Dichterkomponisten gelungen ist. Der Versuch dieser Lösung ist schon an sich eine ruhmeswürdige That, und wie auch der Versuch ausfallen möge, Deutschland darf stolz sein, dass es einer seiner Söhne gewesen, der sie gewagt hat.

Ueber Ton- und Stimmbildung des Redners und Sängers.

Von **Leonhard Engelhardt.**

(Fortsetzung).

Hier nimmt der Kehlkopf durch das Mehr-Einathmen durch den Mund immer zuvor eine tiefere Stellung als die gewöhnliche an, was durch das Herabziehen desselben durch den Brustbein-Schildknorpel-Muskel geschieht und ohne jeglichen Zwang oder Anwendung von Gewalt geschehen muss. Das Ansatzrohr, das Schallrohr, wird dadurch ein verlängertes und mit der damit verbundenen ovaleren Mundstellung der Ton weicher und voluminöser. Würde man diese Töne mit demselben Klangcharakter, derselben Mund- und Kehlkopfstellung wie das Sprechregister singen wollen, so würden sie spitziger werden, schneidiger klingen, was durch die grössere Spannung der Stimmbänder und dem geringeren Luftverbrauch veranlasst wird. Der so erzeugte Ton hat nur als Sprechton seine Berechtigung und ist im allgemeinen schwieriger zu bilden wie der Gesangston, wegen der grösseren Entwicklung der Spannungs-Stärke. — Der Redner wie der Sänger muss seine Stimme in diesen beiden Abtheilungen, Tiefe und Mittellage, sowohl als Sprechton wie als Gesangston und „instrumentalmässig“ auf Grund dieser Kinnbacken- und Gaumensprech-Muskeln ausgebildet haben, um Rede oder Redegesang, je nach Erforderniss des innern und geistigen Lebens, lyrisch oder dramatisch nuanciren zu können. Diese beiden Abtheilungen, im Umfange einer Oktave, kann eine jede Stimme ohne Ausnahme erlernen, sie sind in der Sprache hinreichend, um diese als ausgebildetes Instrument von acht Tönen in erforderlicher Weise für die Rhetorik praktisch zu verwerthen. Bei günstigerer Naturanlage, wie dies bei Sängern, Schauspielern oder Rednern der Fall sein muss, kann diese Ausbildung bis zu einer None, Dezime, Undezime erreicht werden. Der Sänger zunächst soll seine Stimme 1½ Octave als reinen Sprechton ausgebildet haben, wegen der Recitative, der richtigen Register-Bildung des sogenannten hohen Sprech-Registers, und wegen der richtigen Tonbildung überhaupt. Diese, die alte italienische Schule, besteht darin, dass der Gesangston durch den angesprochenen Ton, der Solmisation, gleichsam der Ton auf der Luft sitzend, entwickelt und ausgebildet wird. Sehr häufig findet man, dass der Gesangston oder der Sprechton fehlerhaft ist, Bassisten sprechen oft in einem Tenor-Charakter und Tenoristen mit einem Bass-Timbre. Es ist das häufig eine angewöhnte Unnatur durch Nachahmung irgend einer ganz anderen Stimmgattung in der Familie, bei der Erziehung oder in der Schule. Die Stimmwerkzeuge bilden unbewusst eben so gut das Unrichtige wie sie das Richtige lernen können. — Allein wer lehrt es einen?? — Das Richtige, der richtige Ansatz und die Kontrolle zum richtigen Sprechen und Singen, wird nur durch den Athem gefunden, durch den leisesten Hauch in Sprechton übergehend, vom Sprechton zum Gesangston. Eine korrekte Ausbildung basirt nur auf diesem natürlichen Gesetze, und muss in der Abtheilung mit den Studien begonnen werden, deren Töne instinktmässig am richtigsten und sichersten ansprechen. — Bei diesem sogenannten hohen Sprechregister, nach dem mittleren c schon der nächst folgende halbe Ton cis, bis hohes f, also ebenfalls fast im Umfang einer Quarte, hat der Kehlkopf wieder eine höhere Stellung als beim mittleren g—c, der Ton sitzt gleichsam mit hoher Kehlkopfstellung hoch oben, die Mundstellung ist eine seitlich längere, also gerade so wie beim unteren Sprechregister und mit demselben Klangcharakter, daher die Benennung hohes Sprechregister und eine Fortsetzung des unteren, nur dass der Ton mehr nach der Stirnhöhle zu sitzt. Dieses hohe Sprechregister bietet bei richtiger Anwendung und Beherrschung, namentlich für das militärische Kommandiren, ganz wichtige Vortheile; der Ton wirkt zündender, trägt in die Ferne und kann ohne jegliche Anstrengung zu den brillantesten Effekten gelangen. Die Deutlichkeit der Aussprache ist technisch leichter, man wird leichter verstanden, die Stimme wird nicht heiser, sondern gestärkt und geschont. — Die häufigen Kastratenstimmen, das Umschlagen des Tones zur Fistel, oder die dumpfen, ganz dicken oder gedeckten Stimmen, die in der Nähe oft sehr kräftig sind, aber nicht in die Ferne tragen, nicht laut tönen oder gar nicht klingen, können nur durch diese korrekte Register-Ausbildung und Reinerhaltung derselben zu männlichen und wohlklingenden Bruststimmen herangebildet werden. Nach diesem hohen F. bei einem hohen Tenor, sonst schon bei f, beginnt weiter fortfahrend und wenn richtig gebildet, die sogenannte „voix-mixte.“ Diese kann bis zum hohen B, H, C erreicht werden, oder wird schon bei B oder H oder C beim Tenor, höher beim Sopran, durch Uebergang in das reine Falset und mit dieser den Abschluss bilden. Die Falsetstimme tritt in der höchsten Lage in die dominirende Gewalt, die manche Stimmen von Natur aus so geschickt und kräftig besitzen, ohne einen Unterschied oder Uebergang von der Brustgrenze zum Falsetton merken zu lassen, was eben nur ein sehr gebildetes Gehör und ein Stimmkundiger zu unterscheiden vermag. Tonansatz ist somit nichts anderes, als in der Abtheilung, in der man singt oder spricht, den richtigen Ton zu treffen. „La voix-mixte“ von der Pariser Kunst-Akademie richtig so benannt, auf deutsch: gemischte Stimme, ist erst seit kurzer Zeit wissenschaftlich, nämlich physiologisch anerkannt worden. Bis jetzt haben der Physiologie alle näheren Anhaltspunkte gefehlt, wegen Mangel mustergültiger künstlerischer Resultate, oder andererseits der Gesangs-Ausbildungskunst die hierzu nöthigen mehr umfassenderen physiologischen Kenntnisse. Sie wurde früher nur von einzelnen Gesangsmeistern in Italien richtig durch Vormachen und Vorsingen derselben gelehrt, wodurch diese einzelnen Meister (z. B. Lamperti in Mailand) den Zulauf und das Vertrauen von Sängern und Sängerinnen

aus allen Ländern bekommen haben. Professor Friedrich Schmitt, früher in München, jetzt in Wien, der Gründer der deutschen Gesangschule und dieser Methode — die ich über vier Jahre ausschliesslich studirte — (ich glaube der einzige Schüler mit dieser Konsequenz, mit alsdann noch zweijähriger italienischer Schule) — dieser Schmitt ist der einzige Meister von Ruf in Deutschland, der die „voix mixte“ zuerst erkannte und lehrte. Wie gesagt, erst seit kurzer Zeit hat die Physiologie mit festgestellt, und zwar: dass das Stimmband der einen Seite noch nach der Breite schwingen kann, wenn an dem Stimmband der andern Seite nur noch der Rand schwingt. Die Möglichkeit und Fähigkeit besteht somit, auf einer Seite die Spannungsmuskel noch wirken, auf der anderen aber ihre Thätigkeit schon einstellen, also zusammenfallen zu lassen. Demgemäss kann auf einem Bande noch Bruststimme, auf dem andern schon Kopfstimme erklingen. Dieses Verfahren, Brust- und Kopfstimme zugleich, also eine Mischung von beiden ertönen zu lassen, wird „voix-mixte“ genannt. Die Mischung könnte sich in Zahlen ausgedrückt verhalten, $^3/_5$ Brust und $^2/_5$ Falset, oder $^5/_8$ Falset und $^3/_8$ Brust, je nach Thätigkeit der Muskeln, dem Charakter des Tones und dessen Höhe. Es ist somit ein Uebergangsmoment auf einer gewissen Tonstärke oder auf einer gewissen Entwickelungsstufe von der Kopf- in die Bruststimme zu erlangen, bis die Bruststimme oder die Kopfstimme in ihrer vollen Bestimmtheit je nach der Athem- und Spannungsstärke eintritt. Ist man in den Besitz der „voix-mixte“ gelangt, was nur durch eine systematische Schule und deren Klangfarbe, daher nur durch ein „korrektes Vormachen“ erlernt, alsdann mit vielem Fleiss und Sorgfalt zu einer sichern, selbstbewussten Beherrschung errungen werden kann, so hat man damit nicht nur unzählige Kardinal-Eigenschaften im Kunst-Gesang gleichsam erobert, sondern man besitzt damit ebensowohl ein sicheres Preservatif zur Schonung der Brust und Konservirung der Stimme. — Eine weiche, sympathische, zu allen Nuancen fähige Mittellage zu bekommen, kann nur durch die Anwendung der „voix-mixte“ erreicht werden. Ebenso um eine umfangreiche Höhe zu gewinnen, — namentlich bei Tenören, die ja alle beim hohen F, dieser so gefährlichen Klippe — scheitern. Es wird diese Höhe fast schon indirekt gebildet durch eine solche Ausbildung der Mittellage, nämlich g, a, h, c, da diese die gleiche, tiefere Kehlkopf- und ovale Mundstellung hat, also deren Fortsetzung, und somit die gleichen Verhältnisse wie das untere zum hohen Sprechregister mit höherer Kehlkopfstellung und mehr seitlich längerer Mundform. Es giebt sehr wenige Tenoristen in Deutschland die diese „voix-mixte“ in solcher Weise besitzen und darüber verfügen, wodurch der Reiz und die Schönheit ihrer Stimme sich hauptsächlich erst da entfaltet, wo andere, sonst sehr tüchtig, gesanglich und musikalisch gebildete Sänger aufhören, in der Stimme schön zu sein. — Das Ueberschnappen des Tones entsteht sehr oft desshalb, weil das immerwährende Manövriren, das fortwährende Abwiegen der Luft mit den Spannungsverhältnissen nicht achtsam genug geschieht, oder die betreffenden Spannungsmuskeln nicht gleich gehörig ansprechen. Es kann dieses dem ausgebildetsten Sänger und Redner passiren, sowohl in der Mittellage wie in der Höhe. Daraus geht hervor, dass ein Sänger mit weit mehr Schwierigkeiten, ausser den noch sonst so mächtigen äusserlichen Einflüssen, zu kämpfen hat, als ein Instrumentalist, da er immer sein Instrument, seine Stimme zuvor herzustellen, einzurichten und vorzubereiten hat, was durch sorgfältige Register- und Scalen-Studien, Solmisation, Respirations-Uebungen (um die Luftröhre zu reinigen) geschehen muss; denn die Stimmwerkzeuge liegen durch die vorhergegangene Ruhe anfänglich immer schlaff, wie sie auch bei längerem Nichtgebrauch so zu sagen “einrosten“, und müssen immer wieder für das genaue Eingreifen ihrer Funktionen geübt, vorbereitet, resp. warm gemacht werden. Dadurch wird jener Eventualität des Umschlagens vorgebeugt und der Sänger erlangt das erforderliche, vorausgehende Gefühl der Sicherheit und Ruhe, das eine künstlerische Gesangs-Leistung bedingt. Manche sonst sehr gebildete Sänger mit wunderschönen Stimmen, singen oftmals ungleich; einmal dieselbe Stelle sehr gut und schön, das andere Mal eben so schlecht, weil sie eben den Mechanismus ihres Instruments weder kennen noch zu behandeln verstehen und nur vom Zufall und von der momentanen Stimmung abhängen. Ein fein gebildetes Gehör findet alsbald heraus, dass dem Ton etwas fehlt. Es kann z. B. irgend eine Faser mitwirken, die dabei gar nichts zu schaffen hat und nur den Ton rauh macht, oder es kann dem Ton der Brustkern, der Brustfaden, oder der Falsetfaden fehlen, derselbe somit nicht vollkommen sein. — So sagt man auch: der Sänger oder die Sängerin hat eine schöne Mittellage, aber keine Höhe, oder eine schöne Höhe, oder schneidige, aber keine Mittellage, oder schwache oder keine Tiefe u. s. f.; ebenso hört man die Behauptung: die Stimme besässe nur einige Töne, welche schön sind. Leider ist dieses nur oft zu wahr; daher werden diese einzelnen Töne, häufig als Steckenpferd, als Knall-Effekte und bei Schluss-Kadenzen maltraitirt, wodurch die Komposition, die musikalischen Gesetze und der vorgeschriebene Rahmen, in der eitelsten und frivolsten Weise oft ganz entstellt werden. — Die Stimme muss in ihrem ganzen Umfange egal, schön und klangvoll erscheinen, wenn sie richtig und rationell in ihren Abtheilungen und Registern ausgebildet wurde. — Allerdings muss dies zuvor bei jedem einzelnen Ton nach den beschriebenen Grundsätzen fehlerlos geschehen, in allen Lagen der Tiefe und Höhe, vom leisesten Hauche bis zum stärksten Halle und zurück entwickelt, also Kopf- und Bruststimme verbunden, alsdann der freieste Gebrauch sämmtlicher Töne und Vokale des ganzen Stimmumfangs, deren Beweglichkeit und Form in der Aufeinanderfolge derselben, sowohl als Sprach-, Deklamations- und Gesangs-Ton und mit den verschiedenen Charaktern als Grundelemente, wie: staccato, legato, portamento und der messa di voce, ehe man die Konsonannten, Silben und Texte, als vollendete Ton- und Stimmbildung, ernstlich mit verbindet.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Königlichen Musikdirektor und Domorganisten Braune zu Halberstadt ist der Professortitel beigelegt worden.

— Pauline Lucca hat vom Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen erhalten und hat ihr Generalintendant Baron Hofmann dasselbe vor einigen Tagen persönlich übergeben.

— Dem Leiter des Univers.-Sängervereins der „Pauliner" zu Leipzig, Dr. Herm. Langer, wurde bei Gelegenheit des 60. Stiftungsfestes genannten Vereins vom König von Sachsen der Titel eines kgl. sächs. Professors verliehen. — Herr G. H. Witte in Essen a. d. R. wurde zum kgl. Musikdirektor, Musikdirektor Max Zenger in München zum k. baierischen Professor ernannt. Hofkapellmeister Schuch in Dresden erhielt den österreichischen Orden der eisernen Krone, mit dem der persönliche Adel verbunden ist.

— Richard Wagner, sagt ein Feuilletonist des „Pester Lloyd", besass, ehe er unter den Einfluss der Frau Kosima gerieth, das Talent, grob sein zu können. Es geschah im Jahre 1876, gelegentlich der Aufführung der Nibelungen, dass Wagner eine Soirée gab, der die Grossherzöge von Baden und Weimar und andere Fürstlichkeiten anwohnten. Wagner verweilte unter seinen Gästen nur bis zur Stunde, wo er sich täglich zur Ruhe begiebt; Schlag 10½ Uhr empfahl er sich à la hollandaise und verschwand Er eilte die Treppen hinauf und war eben im Begriff, sich zu Bett zu legen, als im Salon des Erdgeschosses Franz Liszt, auf Wunsch der Fürsten, sich ans Klavier setzte und zu spielen begann Und er spielte so zauberhaft schön, dass auch Wagner lauschen musste. Indessen, er kam nicht mehr zurück in das Erdgeschoss, sondern horchte von der Galerie, die im ersten Stockwerk um das Haus läuft, den mächtigen Akkorden. Als Liszt zu Ende war, da war Wagner der Erste, der Beifall klatschte. Alles blickte erstaunt hinauf und man sah oben den Hauswirth im Schlafrock, das Haupt mit einer Nachtmütze bedeckt. — Auch heute noch kann er bisweilen ein „offenes Wort" sprechen. Mottl, einem jungen Komponisten, dessen Oper erst jüngst aufgeführt wurde, sagte er: „Ich bin Ihnen sehr verbunden, dass Sie so viel für mich gethan; aus Dankbarkeit will ich Ihnen dabei behilflich sein, Ihre Oper — in die Donau zu werfen." Am meisten unter seinen Kindern gleicht dem Meister, erzählt der Ungar weiter, im Ausdruck des Kopfes sein kaum zehnjähriger Sohn Siegfried. Er ist noch ein Kind, aber in seinem Blicke ist bereits so viele Tiefe und Frühreife, dass man sich davon beinahe unangenehm berührt fühlt. Man möchte mit ihm spielen, ihn herzen, wie andere kleine Kinder, allein sein Blick flösst Respekt ein, als würde er immer sagen: Ich bin der einzige Sohn Richard Wagner's und der Enkel Franz Liszt's! Und man muss gestehen, dass diese Abstammung keine alltägliche ist. Es giebt wenige Sprösslinge, die auf solche Ahnen hinweisen können.

— Das Gralmotiv im „Parsifal" entspricht nach einer Mittheilung, die Rudolf Günther im „Dresdener Journal" macht, Note für Note dem in der katholischen Hofkirche zu Dresden zumeist verwendeten Responsorium. Hin und wieder hört man allerdings eine andere Stimmführung im Tenor, aber die harmonische Grundlage bleibt unverändert. Aus der katholischen Hofkirche ist dieses nach glaubwürdigen Mittheilungen von Johann Gottlieb Naumann herrührende Amen jedenfalls zuerst in die Dresdener protestantischen Kirchen und dann auch in zahlreiche andere Gotteshäuser der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens übergegangen.

— Die Nachricht, Richard Wagner habe kürzlich seinen „Parsifal" an die Musikalien-Handlung B. Schott's Söhne in Mainz für 190 000 M. verkauft, wird von der „Mainz. Ztg." dahin richtig gestellt, dass das Honorar nur etwa zwei Drittel der gegebenen Summe beträgt, die genannte Firma das Verlagsrecht schon seit Jahren besitzt und das Textbuch bereits im Jahre 1879 und der Klavierauszug im Mai laufenden Jahres erschienen ist. Das Aufführungsrecht des „Bühnenweihfestspieles" verbleibt dem Dichter-Komponisten.

— Aus Bayreuth, 30. Juli, schreibt das „Bayreuther Tageblatt": Ein praktischer Mann scheint der Baron Rothschild von Wien zu sein. Derselbe kam vorgestern Vormittag in seinem eigenen Salonwagen von Wien hier an, wohnte Abends der Parsifalaufführung bei und übernachtete dann in seinem auf ein Seitengeleise des Bahnhofes gestellten Wagen, liess sich in demselben auch durch seinen mitgebrachten Leibkoch seine Mahlzeiten zubereiten. Gestern Nachmittag fuhr er wieder ab.

— Das Telegraphenamt in Bayreuth hat am Abend der ersten Aufführung des Parsifal eine Riesenarbeit zu bewältigen gehabt Es wurden von 6 Uhr Abends bis gegen Mitternacht nicht weniger als 44,000, sage vierundvierzigtausend Worte aufgegeben und abtelegraphirt. Die Bayerische Telegraphen-Verwaltung wird freilich von den Parsifal-Einnahmen keine grosse Freude haben, denn die für die Zeit der Parsifal-Aufführungen in liberalster Weise getroffenen besonderen Einrichtungen werden die Einnahmen dieser Tage reichlich aufwiegen. Der Telegraph hat sich hier eben uneigennützig in den Dienst der Kunst gestellt.

(Allgem. D. Mus.-Ztg.)

— Der Jahresbericht der Aeltesten der Kaufmannschaft von Berlin von 1881 bringt in Bezug auf die Berliner Pianoforte-Fabrikation Nachstehendes: „Für die Pianofortefabriken verlief das Jahr befriedigend. So sind von einem hiesigen Fabrikanten (L. Neufeld) im vorigen Jahre 2033 Pianinos im Werthe von 792 000 Mk. (im vorhergegangenen Jahre 1327 Stück im Werthe von 483 000 Mk.) hergestellt und abgesetzt worden, von denen die Hälfte nach Australien und Neu-Seeland gingen, ein Drittel nach England und englischen Kolonien, der Rest nach Deutschland und anderen europäischen Ländern. Der Pianofortebau Berlins hat sich so gehoben, dass in dieser Branche

unsere Stadt wohl den ersten Platz einnimmt, insbesondere sind die Flügel, welche von 4 hiesigen Fabriken gebaut werden, stets begehrt, so dass 2 derselben sich durch Neubauten vergrössern mussten. Eine derselben (Bechstein) giebt ihre Jahresproduktion an, dieselbe belief sich 1881 auf 700 Flügel und 300 Pianinos, ihr Absatz erstreckte sich auf alle Länder, der stärkste aber war in Deutschland. Auch die Herstellung von Mechaniken für Pianos hat sich merklich gehoben; eine seit 1854 bestehende Fabrik (Ad. Lexow) ist zur zweitgrössten in Deutschland geworden, liefert für Berlin allein jährlich ca. 7000 Stück zusammengesetzte Mechaniken, nach dem übrigen Deutschland und nach anderen Ländern 5—6000 Stück. Bei der Massenfabrikation von kleinen Pianinos dürfte die Ziffer von insgesammt 14 000 Instrumenten, die im vorigen Jahre hier gebaut worden, nicht zu hoch gegriffen sein. In grosser Zahl werden von einer hiesigen Fabrik, welche 600 Arbeiter beschäftigt (Pietschmann & Söhne) Accordions (Ziehharmonikas), Melodions (Leierkasten) und Strassen - Drehorgeln gefertigt; es gingen im vorigen Jahre aus dieser Fabrik 300 000 Stück verschiedener Instrumente hervor, 250000 für das Ausland, 50 000 für das Inland.

— Die amerikanische Klavierfabrik der Gebrüder Behr & Co. baut jetzt Patent-Cylinder-Pianinos. Dieselben sind in ihrem oberen Theile mit einer verschiebbaren gerundeten Platte versehen, ähnlich wie die der Cylinderbureaus. Will man das Piano öffnen, so verschiebt man einfach diese Platte. Bequem erscheint diese Einrichtung besonders deshalb, weil man Noten, die etwa oben auf dem Piano liegen, beim Oeffnen nicht fortzuräumen braucht. Durch das Oeffnen tritt der Ton stärker aus dem Instrument hervor. Die Kosten, welche eine solche Einrichtung verursacht, sind sehr gering.

— In Newyork haben etliche zwanzig Musikdirectoren unter der Firma: Music Publishing company einen Musikverlag, behufs Herausgabe von Original-Kompositionen, gegründet.

— In Philadelphia fand vom 1.—3. Juli d. J. ein grosses deutsches Sängerfest statt, welches von einem bedeutenden künstlerischen Erfolg gekrönt wurde. Von nah und fern waren die Sängervereine herbeigeeilt, um sich an dem Preis-Singen zu betheiligen. Den ersten Preis in der ersten Klasse errang der „Germania-Männerchor“ aus Baltimore, Dirigent Prof. Hammer, mit seinem Vortrag der „Alpennacht“ von Abt. In der zweiten Klasse erhielt der Verein „Frohsinn“ von Pittsburg den höchsten Preis: er sang Abt's „Sängers Gruft“; den zweiten Preis erhielt der „Sängerbund“ von Brooklyn mit Veit's „Schön' Rothtraut“, belobende Erwähnung der „Orpheus“ von Buffalo. In der dritten Klasse erhielt den höchsten Preis „Deutscher Liederkranz“ von Brooklyn, mit Abt's „Vineta“; den zweiten „Virginia“ in Richmond mit Frey's „Wie kam die Liebe“. Die Preise bestanden aus prachtvollen Diplomen in entsprechenden Rahmen, Preisrichter waren Prof. Henry Schwing aus Baltimore, Wm. Wollsieffer, L. Engelke, Emil Gastel aus Philadelphia u. A. Paur aus New-York. — In den Kreisen der Baltimorer herrschte natürlich grosser Jubel, und der „Germania-Männerchor“ erhielt von allen Seiten herzliche Glückwünsche. In Baltimore wurden die Sieger bei ihrer Rückkunft mit einem grossartigen Fackelzug empfangen und ihnen zu Ehren in der Vereins-Sängerhalle ein Festbanquet gegeben.

Braunschweig. Der Seminar-Musiklehrer Heinrich Schrader, bisher Organist zu St. Andreas hierselbst und Dirigent des Schrader'schen a Capella-Chors, ist durch höchstes Rescript zum Hof- und Domorganisten ernannt.

Mailand. Auf Anregung des Caecilien-Vereins ist hier eine Schule für geistliche Musik errichtet worden, in welcher die Zöglinge, vom 9. Lebensjahre an aufgenommen und in Religion, Aesthetik, Geschichte der geistlichen Musik, Latein und in den musikalischen Fächern von den Anfangsgründen bis zur Komposition unterrichtet werden sollen.

München. Während darüber noch Meinungsverschiedenheiten obwalten, ob „Parsifal“ sich für jede Bühne eigne, ist diese Frage für das Münchener Hoftheater durch einen königlichen Befehl bereits entschieden. „Parsifal“ wird am 12. Oktober dieses Jahres auf dem Münchener Hoftheater gegeben, wenn nicht unvorhergesehene Zwischenfälle eintreten. Bereits wird von den Hoftheatermalern an der Wandeldekoration des ersten Aktes gearbeitet. (Voss. Ztg.)

Paris. Aus dem Berichte über das Budget der Schönen Künste ist zu ersehen, dass dem Hrn. Pasdeloup in Paris 20 000 Frcs., dem Hrn. Colonne ebendaselbst 10 000 Frcs., den Konzertinstituten in den Departements 25 000 Frcs. an Unterstützung wiedergewährt worden sind. Neu ist die Unterstützung des Hrn. Lamoureux mit 10 000 Frcs.

— Das am 23. Juli in Choisy-le-Roi bei Paris enthüllte Denkmal Rouget de Lisle's, des Sängers der „Marseillaise“, das Werk eines jungen Bildhauers, Namens Leopold Steiner, stellt Rouget de Lisle das „Kriegslied der Rheinarmee“, wie die Komposition ursprünglich hiess, singend dar; er hat die rechte Hand auf das Herz gelegt und hält in der Linken seinen Degen als Hauptmann vom Genie und die Noten der „Marseillaise“. Zu Lons-le-Saunier, der Geburtsstadt Rouget de Lisle's, soll sich im September ein neues Standbild des schicksalreichen Mannes erheben, der in Choisy-le-Roi in hohem Alter und in Dürftigkeit gestorben ist.

Bücher und Musikalien.

Wie spielt man Klavier? Fünf didaktische Abhandlungen über Tonbildung, Accentuation, Dynamik, Tempo u. Vortrag in methodischer Entwickelung und mit praktischen Uebungsbeispielen für den Klavierunterricht von Heinrich Germer. Op. 30. Pr. 4 Mk. (C. F. Leede, Leipzig.)

Die Frage, die der geschätzte Verfasser an die Spitze des Titels seines Werkes stellt, lässt eine Beantwortung zu, die den Autor wohl erst dahin gebracht hat, das vorliegende Heft zu schreiben. Wie spielt man Klavier? Offenbar mehr schlecht als gut. Wie sollte man Klavier spielen? Natürlicherweise möglichst gut. Wie aber muss man's machen, um gut zu spielen? Das ist es, was H. Germer in seinen Abhandlungen zu lehren bestrebt ist. Unsere Zeit, die auf ihr Panier die möglichste Verbreitung der Bildung und nicht nur die Verbreitung, sondern auch die Vertiefung derselben gesetzt hat, ist bemüht, auf allen Zweigen künstlerischer wie gewerblicher Thätigkeit nicht nur das mechanische Können vollkommener zu entwickeln, sondern auch, und zwar zur sicheren und dauernden Erreichung dieses Zweckes, ein bewusstes Ausüben der mechanischen oder technischen Fertigkeiten zu erzielen. Ursache und Wirkung sollen dem Ausübenden in möglichster Klarheit vor Augen stehen, und das Erkennen ihrer Wechselwirkungen soll das mechanische Ausüben fördern und aus der blossen Handarbeit eine Geistesarbeit machen. Es soll an die Stelle des „Nachahmens“ ein durch Denken und Bewusstsein hervorgebrachtes „Nachschaffen“ treten.

Grade in Beziehung auf den Unterricht im Klavierspiel ist man in dieser Beziehung aus den alten Bahnen erst um ein weniges nur herausgetreten. Man hat neue, schneller fördernde Uebungen oder auch Methoden aufgefunden, man hat durch Erweiterung derselben die Fähigkeit der Hände zu bedeutenderer Technik entwickelt, die grössere Verbreitung der Musik und das Zunehmen der musikalischen Litteratur hat die Empfänglichkeit des Gemüthes für dieselbe vermehrt, die Sorgfalt, die man dem geistigen Inhalte der für die Lernenden bestimmten Stücke zuwandte, hat ein frühzeitigeres und vielleicht tiefer gehenderes Verstehen, wenn man so sagen kann, erzielt, aber das meiste von all diesem kommt dem Klavierunterrichte von selbst zum Nutzen, in der Hauptsache ist er auf die Ausbildung des Technischen auf mechanischem Wege gerichtet und was später dazu tritt, um das geistige Element hineinzutragen, ist zumeist ein „schöngeistiger Phrasenschwall“. Das Hand in Hand gehen des Thun mit dem Erkennen, das bewusste Erfassen von Ursache und Wirkung, das ist in der Unterrichtslitteratur zu wenig berücksichtigt und diese Lücke ist es, die der Verfasser mit seinem Werke ausfüllen will.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass ein und dasselbe Instrument unter der Hand des einen Spielers einen andern Klang haben kann als unter der eines andern, die Kenntniss derselben ist am besten den Klavierverkäufern bekannt! Und doch sind die Mittel zur Klangerzeugung dieselben! Der „schönere Anschlag“, der dem Einen vor dem Andern zu Gebote steht, der macht den klanglichen Unterschied. Aber warum schlägt denn nicht einer so an wie der andere? Weil jeder sich erst die nach seiner Ansicht beste Art nach und nach ausprobirt hat oder einem andern nachgeahmt. Ein volles Bewusstsein des „Warum“ ist in den wenigsten vorhanden. „Das pflege ich so zu machen“! Das war der Ausspruch eines berühmten Virtuosen in seinen Lehrstunden. Und seine Schüler versuchten es auch so zu machen. Natürlich guckten die meisten dem Lehrer das Aeusserliche ab, die „Manieren“, „wie er sich räuspert und wie er spuckt“, daher sehen wir eine Menge so durchaus überflüssiger, nutzloser, sogar schädigender Bewegungen, die dazu helfen können, Hörer und Spieler nervös zu machen. Um den klangreichen Effect zu erreichen, fehlt vielen die Geduld, wohl auch die Zeit zum Ausprobiren, sogar oft das für Klangfeinheiten empfängliche oder empfänglich gebildete Ohr. Natürlich ist dieser Weg länger, als wenn er umgekehrt gemacht wird! Das Ohr soll kontroliren, nicht erst suchen oder finden, ob der Finger etwas richtig ausführt, der Finger aber soll von dem Bewusstsein und dem Willen Befehl erhalten, etwas in bestimmter Weise auszuführen, denn dann schlägt der Hammer in der für die Erzeugung des gewünschten Tones nöthigen Art an die Saite und die Wirkung ist erreicht.

Um dahin zu kommen, ist dem Spielenden selbstverständlich erstens nöthig zu wissen, welche Glieder und Muskeln in Bewegung zu setzen sind, ob der Ton durch einen Schlag, durch ein schnelles und scharfes Berühren der Taste, hervorgebracht durch Bewegen eines Fingergliedes oder des ganzen Fingers, oder durch einen Druck auf die Taste erzeugt werden soll, ob die Hand, oder der Unterarm in Bewegung zu setzen ist, und zweitens, was durch diese verschiedenen Thätigkeiten im Instrumente selbst für Vorgänge erfolgen, in welcher Weise also der Hammer die Saite trifft, ob er kürzere oder längere Zeit mit seiner Oberfläche an ihr verweilt, ob er durch einen Schlag oder durch langsameres Berühren dieselbe in Schwingungen versetzt, ob er dem Dämpfer gestattet, sich sofort wieder auf die Saite zu legen und die Schwingungen aufzuheben oder ob er dieses Abdämpfen eine kleine Weile verzögert. Für das erstere ist eine genaue Kenntniss der Anatomie der Hand und des Armes nöthig, für das zweite ein Einblick in die Akustik und die Lehre von der Schallerzeugung und der Wirkung der klingenden Obertöne. Das ist der Stoff, den der bewährte Verfasser in seinem ersten Theile, der Lehre von der Tonbildung behandelt. Die Weise, in der die Bewältigung des reichen Materials geschieht, ist eine äusserst klare und fassliche, durch eine Reihe von neu aufgedeckten Gesichtspunkten wird dieses Kapitel zu einem höchst interessanten. Für den Rahmen einer Besprechung würde es zu weit führen, auf die einzelnen Unterabtheilungen dieser ersten Abhandlung einzugehen, es ist aber Jedem, der sich mit Unterricht sowohl als mit Spielen beschäftigt, dringend zu empfehlen, Einsicht von diesem Werke zu nehmen, das in allen seinen Theilen, besonders aber in der ersten Abtheilung, als neu und einzig dastehend zu bezeichnen ist.

Gleich gründlich und gut behandelt H. Germer die andern Aufgaben, die er sich in den Kapiteln von der Accentuation, der Dynamik, dem Tempo und

dem Vortrag stellt. Besonders verweist der Referent auf die Bearbeitung der Accentuation, des Tempos, des Pedalgebrauchs und der Phrasirung. Dem Ganzen ist eine Reihe von nützlichen Uebungen für die einzelnen Thätigkeiten und eine Menge von erläuternden Beispielen für die Kapitel von der Accentuation, dem Tempo, der Dynamik und dem Vortrag beigegeben. In der Vorrede giebt der Verfasser die Weise an, in der er die Benutzung seines Werkes beim Unterricht sich denkt und wünscht, es soll das nicht etwa eine Schule ersetzen, sondern neben derselben gebraucht werden.

Wenn ich nun beim Besprechen des Werkes auf alle Lichtseiten desselben aufmerksam gemacht zu haben glaube, so kann ich am Schlusse nicht umhin zu bedauern, dass das Werk zuerst als Buch erschien. Da ich dem Buche die grösstmögliche Verbreitung wünsche (sein Nutzen kann nicht ausbleiben), so wäre es sicher einer viel grösseren Menge von Fachleuten in die Hände gekommen, wenn die Abtheilungen einzeln zuerst in einem Fachblatte abgedruckt worden wären. Auf diese Weise wäre es den Lesern zu Gesicht gekommen und würde von selbst seine Wirkung gethan haben, so fürchte ich, wird nicht Jeder gleich sich dasselbe auf buchhändlerischem Wege verlangen, wenngleich der Preis von 4 Mk. für die Fülle des Gebotenen ein bescheidener ist. Ich kann das Buch **allen Klavierlehrern und allen Klavierspielern dringend empfehlen.**

A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: Ephenranken. No. 1.
No. 3. Im Cirkus.
No. 4. Wiegenlied.
No. 6. Der lustige Spielmann.
No. 11. Etüde.
op. 85. Berlin, Schlesinger, à 50 Pf.

Eduard Rohde: 5 gefällige Klavierstücke. op. 80. Berlin, Schlesinger, à 50 Pf.
= Clementi, Sonatinen, op. 36.

Anregung und Unterhaltung.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluss einer abstossenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urtheil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Robert Schumann.

Meinungs-Austausch.

Memel, den 15. Juli 1882.

Die Abhandlung in Nr. 13 des Klav.-Lehrer „Falsche Noten" v. C. W. regte mich zu folgenden Bemerkungen an, umsomehr, als der genannte Herr Meinungsaustausch wünschte. —

Bezüglich des 4. Trillers in Beethovens Son. op. 2 Nr. 3, ob f oder fis richtig? L. Köhler sagt im 2. Theil seiner „Systematischen Lehrmethode" Seite 92: „Man bezeichnet den Triller u. s. w. So lange der Zeitwerth dieser Note dauert, wird sie getrillert, das heisst: in grösstmöglichster Schnelligkeit mit der „tonartgemässen" zunächst über derselben liegenden Stufe abgewechselt".

Meiner Ansicht nach hat das eigentlich nicht nöthige Widerrufungszeichen beim letzten 4. Triller, das jedenfalls aus Vorsorge hingestellt ist, vielleicht den Anstoss oder Anlass zu zweierlei Auslegung gegeben. Ausserdem spricht hier noch für f, dass bei den 4 Trillern nur der erste mit einem Ganzton, als obere tonartgemässe Nebenstufe beginnt, die folgenden 3 Triller also mit oberen tonartgemässen Halbtonstufen: g, c, f. In 3 guten Ausgaben von Beethovens Sonaten, die in meinem Besitz sind, steht übereinstimmend „f". —

In Bezug auf Cramers Etüde Nr. 2 befindet sich in der Ausgabe von Holle-Wolfenbüttel, revidirt von Jul. Knorr, im 8. Takte die von Herrn Witting gewünschte Folge mit dem 6. Akkorde in G-dur, also mit d, nur ist hier in der zweiten Hälfte desselben Taktes zu dem gis in der linken Hand, rechts e notirt, was so schauderhaft klingt, dass ich aus eigener Anordnung immer cis spielen liess. Bei Litolff ist ebenfalls e-moll Akkord und auch nachher mit gis links, e rechts. Eine weitere Ausgabe von Schuberth & Co., Leipzig, in Köhler's: „Klassischer Hochschule" habe ich leider augenblicklich weggeliehen, doch besitze ich ausserdem noch die 50 Cramer'schen Etüden für 2 Pianos v. Ad. Henselt. Hier ist dieselbe Etüde (im Original Nr. 2 bei Bülow 19) als Nr. 1 genommen. Ad. Henselt hat den e-moll Akkord bevorzugt, wie in der Ausgabe: A. M. Schlesinger-Berlin zu ersehen.

Das Es in Bachs: Präl. Nr. 7 habe ich immer für einen Stichfehler gehalten, doch ist das Kapitel Druck- und Stichfehler ein endloses! So sind z. B. in Nr. 12 des Klav.-Lehrer in Köhler's: „Beethoven's Klavier-Sonaten in ihrer Folge beim Unterricht", nicht ein sondern vier Druckfehler. Ausser dem in N. 13 berichtigten Seite 139, Sp. 1, Z. 14 v. u. op. 90 e-moll (statt G-dur).
Seite 140, Sp. 2, Z. 10 v. u. d-moll Mittelsatz (statt D-dur).
Seite 140, Sp. 2, Z. 9 v. u. D-dur Sonate op. 10, N. 3 (statt A-dur).

Mit vorzüglicher Hochachtung
E. Marie Ehmer.

Druckfehler-Berichtigung.

Im Bericht über die Tonkünstler-Versammlung in Zürich in No. 15, Seite 181, Spalte 2, Zeile 12 von oben muss es statt „Rütli" heissen „Uetli".

Anzeigen.

Verloren gegangene oder sonst zur Kompletirung **fehlende Nrn.** des **„Klavier-Lehrer“** können durch jede Buchhandlung noch nachbezogen werden.

Preis der einzelnen Nr. 25 Pf.

Die Exped. des „Klavier-Lehrer“.

☞ Dieser Nummer ist ein ausführlicher Prospekt über **W. Schwarz, Neue Wiener Klavier-Schule** beigelegt, auf welchen wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Offene Stellen.

☞ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☜

Trier. Zu sofort wird ein Zeichen- und Gesanglehrer für die höhere Töchterschule verlangt. Gehalt 1800 Mk. und Wohnungsentschädigung. Meldungen an Director Kreymer daselbst.

Gross Salze, Lehrer- und Organistenstelle zum 1. Oktober. Gehalt 900 Mk. Steigt von 5 zu 5 Jahr um 150 Mk. bis 1800 Mk. Meldungen an den Magistrat daselbst.

Die evangel. Lehrer- und Organistenstelle zu Galatz, Königr. Rumänien ist zu besetzen. 2400 Mk. Gehalt und freie Wohnung. Meldungen mit Abschrift der Zeugnisse sind an das Kaiserl. Deutsche Konsulat daselbst einzusenden.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 17. Berlin, 1. September 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Klavier-Pädagogen.

(Siehe No. 1 u. 2. 1881.)

2. Louis Plaidy.

Ich kann mich nicht erinnern, je eine Biographie Louis Plaidy's gelesen zu haben, obgleich er doch sicherlich eine solche verdient, denn Plaidy war nicht allein ein berühmter Mann, er war auch ein Original — Original in Bezug auf seine Person, seinen Charakter und seine Manieren. Die zahlreichen Pianoforteschüler, die seine technischen Studien mit so unermüdlichem Eifer spielen, werden es mir gewiss Dank wissen, wenn ich ihnen einiges über seine Persönlichkeit berichte.

Ich war in Leipzig mit dem Vorsatz eingetroffen, Moscheles aufzusuchen, da sein Name meinen ehrgeizigen Ohren verlockender klang, als irgend ein anderer der anwesenden Pianisten und Lehrer. Zu meinem unendlichen Missvergnügen musste ich hören, dass er auf einer Reise nach England sei. Meine bestürzte Miene bei diesem plötzlichen Scheitern meiner Hoffnungen rührte augenscheinlich das Herz der alten Dame des Hauses; sie sagte, indem sie die Thür schliessen wollte: „Warum nehmen Sie nicht Unterricht bei Plaidy?“ und ich entschloss mich kurz ihrem Vorschlage zu folgen.

Nun galt es ihn auffinden. Ich wandte mich an den ersten, besten Mann, den meine eilenden Füsse überholten, und glücklicherweise sprach er englisch. „Louis Plaidy“ sagte er, „dort ist er.“

Meine Augen folgten der Richtung seines Fingers, und ich sah einen kleinen, runden Mann, so rund, dass sein Gang dem Rollen einer Kugel glich, und mit so kurzen Beinchen, dass ein Kind mit ihm Schritt halten konnte und doch von einer gewissen, nicht zu übersehenden, persönlichen Würde. Ich beeilte mich ihn einzuholen, und frug: „Habe ich die Ehre, Louis Plaidy zu sehen?“

Er stand still und horchte, während ich ihm meine Wünsche, seinen Unterricht zu geniessen, vortrug, zum Schluss hinzufügend, dass ich ein Amerikaner sei. Das schien ihm zu gefallen, ich hatte später Gelegenheit zu beobachten, dass er eine besondere Vorliebe für seine englischen und amerikanischen Schüler besass. „Woher wussten Sie, dass ich Plaidy war?“ frug er, und wieder bemerkte ich, dass ihn meine Antwort, ein zufällig Vorübergehender habe ihn mir gezeigt, befriedigte. Er lud mich jetzt ein, ihm nach seiner Wohnung zu folgen, und ich hatte nun den wunderlichsten Weg meines Lebens zu machen.

Ein ausgeprägter rhythmischer Sinn ist in hohem Grade bei mir entwickelt, und Schritt zu halten unter allen Umständen ein Gebot meiner Natur. Ich hatte mich schon oft auf einem unwillkürlichen Schwanken ertappt, mit dem ich in die Gangart meines farbigen Kellners gerieth, der mich im Hotel zu meinem Sitze im Esszimmer führte, aber mit Plaidy Schritt zu halten, war ein Ding der Unmöglichkeit. Ich versuchte es mit einer Art Wassertreten, gab es aber bald verzweiflungsvoll wieder auf. So hatte ich mich noch nie auf einem Wege geplagt, und dabei musste ich versuchen, so demüthig wie möglich aus meiner überlegenen Höhe auf meinen Begleiter herabzublicken.

Plaidy war ein vollständiger Zwerg, mit einziger Ausnahme seines Umfanges. Ich habe nie einen so kleinen Mann gesehen, ich glaube, er war nicht fünf Fuss hoch. Bei jeder Bemerkung, die ich machte, stand er stockstill und antwortete. Endlich traten

wir in ein Lokal, welches ich zuerst für einen Biersalon hielt, aber es war nur ein Durchgang mit den geöffneten Thüren und Fenstern des Salons. Wir erstiegen zwei matterleuchtete Treppen, zogen die Glocke, und standen vor Louis Plaidy's Mutter. In einem der hinteren Zimmer, in das wir eintraten, war ein schönes Service mit grosser Ostentation aufgestellt — ein Geschenk seiner englischen Schüler.

Nachdem die Unterhandlungen über die Stunden erledigt waren, sagte Plaidy kurz: „Nun will ich Ihnen zeigen, wo man das beste Bier der Stadt trinkt.“ Ich zeigte mich natürlich bereit, und fort gingen wir. Als ich schüchtern versuchte, den Wirth bei diesem unfreiwilligen Bier zu machen, wurde ich mit einem Anflug von Strenge getadelt. Es bestand, wie ich später hörte, die Sitte, dass jeder für sich bezahlte, wenn der ganze Betrag einen Schilling nicht überstieg.

Am nächsten Tage erwartete ich mit Furcht und Zittern die Stundenzeit. Ich hatte meine Finger wie Vogelkrallen gekrümmt, und mein Erstaunen war gross, als ich sah, wie mein Lehrer die Skala mit ausgestreckten Fingern spielte. Bald aber sollte ich erfahren, dass er dies Privilegium seinen Schülern nicht gestattete. Die Wahrheit war, dass Plaidy so aussergewöhnlich kurze Finger hatte, dass er eine Tonleiter nur auf diese Weise spielen konnte, denn mit gekrümmten Fingern reichte sein Daumen beim Untersetzen nicht bis zur nächsten Taste. Einzig bei Uebungen mit fünf Fingern konnte er dieselben leise krümmen.

Worin lag das grosse Verdienst seines Unterrichts? Es ist schwer zu sagen. Es betraf mehr die Ausbildung der Finger, als die des Handgelenks und des Armes. Einmal bat ich ihn zu spielen. Er kletterte auf seinen Stuhl, richtete die Augen zur Decke empor und griff in die Tasten mit dem härtesten Anschlag, den ich je gehört. Es waren die ersten Akkorde aus Beethovens „Sonate pathétique“, und die ganze Wiedergabe zeigte mir deutlich, dass Plaidy nur Lehrer, kein gebildeter Musiker war; seine Auffassung entbehrte jeglichen Ausdrucks, und wenn auch mechanisch korrekt und fingergewandt, so war doch alles Uebrige rauh und unschön.

Er legte meine Hände auf die Tasten, streckte den dritten und vierten Finger etwas vor, und liess mich mit je zwei Fingern sehr langsam spielen. Dabei musste ich die Finger sehr hoch heben, und so stark wie möglich anschlagen; gelegentlich bewegte er mein Handgelenk dabei auf und nieder, um zu sehen, ob es nicht steif gehalten würde. Zur gründlichen Erlernung einer Uebung griff er zu folgendem Hilfsmittel. Er theilte sie in Gruppen von je zwei Noten, und liess jede dieser kleinen Abtheilungen viermal sehr, sehr langsam spielen, und dies durch die ganze Uebung fortsetzen. Dann jede Gruppe viermal doppelt so schnell, dann noch schneller, und dann, die Schnelligkeit wieder verdoppelnd, aber jeden Abschnitt nur zweimal. Nun wurde die ganze Uebung in dem ersten ganz langsamen Tempo ohne Unterbrechung durchgespielt, dann zweimal so schnell, dann vier und achtmal in dem möglichst schnellsten Tempo. Bei dem schnellsten Tempo mussten die Finger sich fest an die Tasten anklammern, und wenn schliesslich die Hand die Tasten verliess, liess er das Handgelenk leise nach unten sinken.

Mit grosser Strenge hielt er auf langsames Ueben. „Ich habe nie so gute Fortschritte erzielt“, sagte er einst, „als wenn ich habe langsam üben lassen. Mill schreibt mir, dass er sich stets zum Konzertspiel durch ein ganz langsames Ueben aller schwierigen Passagen vorbereite, dann einzig fühle er sich im Konzertsaal sicher.“ Er war stolz auf Mill, als seinen Schüler, und einst zeigte er mir mit glücklicher Miene einen eben empfangenen Brief, in welchem Mill schrieb, dass er ernstlich an eine Konzerttour durch den Kontinent denke.

Von amerikanischen „Ladies“ sagte er: „Sie haben die schönstgeformten Hände von allen Nationen“ — und wenn die betreffenden Leserinnen daran ihre Freude haben, so mögen sie einen Augenblick zögern, ehe sie den Schluss seiner Sentenz lesen —, „und machen den geringsten Gebrauch davon.“ Ich möchte wissen, ob das wohl wahr ist.

Plaidy war ruhig, aber in hohem Grade witzig. Er hatte sich vom Konservatorium getrennt, ärgerlich, dass ihm seine besten Schüler immer wieder genommen wurden. Er selbst schob es auf die Eifersucht der Lehrer, aber von anderer Seite hörte ich, dass die Schüler neben der Spezialität, die er einzig lehren konnte, noch anderer Lehrer bedurften. „Das Konservatorium ist nicht mehr gut, seitdem ich es verlassen habe“, bemerkte er einst bei einer zufälligen Gelegenheit.

Wenzel und Plaidy lebten in einem unaufhörlichen Konflikt über den Anschlag beim Legatospiel. Der Eine lehrte, dass beim Spielen von zwei aufeinanderfolgenden Noten der eine Finger in dem Moment aufzuheben sei, in dem der zweite anschlüge;[1]) der Andere wollte die erste Taste nicht eher verlassen haben, als bis der folgende Finger bereits angeschlagen hatte.[2]) Ueber diese Meinungsverschiedenheit liesse sich Bände schreiben, — ich spreche einfach meine Ansicht aus, dass ich mich der letzten Idee zuneige, obgleich ich mich jetzt nicht mehr erinnern kann, welche Meinung Plaidy selbst vertrat.

Wenn Plaidy schon ein Original war, so war es mein damaliger Gesanglehrer noch viel mehr. Bei zahlreichen Intervallen in der Singstunde erhob er sich plötzlich von seinem Sitz, streckte die Hand in würdevoller Weise aus, ergriff meine eigene und beugte sich über beide mit einer äusserst feierlichen Miene, — und nahm dann seinen Sitz wieder ein, ohne nur ein Wort gesprochen zu haben. Es währte lange Zeit, bis mir der Grund dieser orientalischen Formalität klar geworden; doch schliesslich entdeckte ich, dass es eine schweigend dargebrachte Anerkennung für einen soeben von mir besonders schön gesungenen Ton war. Streng bewahrte Feierlichkeit in jeder Lage war die Originalität dieses Lehrers. Ich entsinne mich nur eines Falles, als ich in einem begeisterungsvollen Liede zum Lobe der Engel „Knöpfchen statt Köpfchen“ sang, dass seine würdevolle Haltung für einen Augenblick in's Schwanken gerieth, aber auch nur für einen Moment.

1) Das einzig richtige bei Tonleitern etc. 2) Nur bei legatissimo-Anschlag in gebrochenen Akkorden. E. B.

Plaidy jedoch war bei all seinen Sonderbarkeiten freundlich und geistreich, und jedenfalls in seinem speziellen Fache eine ausgezeichnete Autorität. Was er für den Fortschritt in der Technik gethan, verdient die höchste Anerkennung. Jeder war ihm dankbar, alle Konservatorienschüler waren stolz, wenn sie sagen konnten, dass sie ihre technischen Studien unter Plaidy machten. Sein spezielles Talent fand auch Mendelssohn's Anerkennung, dem er seiner Beziehungen zum Konservatorium halber verpflichtet war.

Plaidy beabsichtigte noch die Herausgabe eines neuen Werkes über Klavier-Technik, und er las mir einst einiges aus dem Manuscripte vor, um meine Meinung über seine Uebersetzung einiger Paragraphen in's Englische zu erfragen, aber ich habe nie gehört, dass es wirklich veröffentlicht worden ist. — Er war nie verheirathet, sondern lebte immer mit seiner Mutter zusammen, die er hoch verehrte. Jetzt ist manches Jahr seit seinem Tode verflossen, dennoch wird sein Name noch stets mit hoher Anerkennung genannt, und wird es bleiben, so lange es eine Kunst der Technik giebt, — eine Kunst, die bis jetzt noch im steten Aufblühen ist.

John Howard.

Ueber Ton- und Stimmbildung des Redners und Sängers.

Von **Leonhard Engelhardt.**

(Schluss.)

Um alle diese Zwecke in vollkommenster Weise erreichen zu können, ist das Zusammenwirken der Naturanlage ebensowohl wie der Kunst unumgänglich nöthig. Von erster Wichtigkeit ist die Kenntniss des richtigen Athmens und dessen Behandlung; sehr häufig wird schon darin gefehlt, indem die Einwirkung der Muskeln oberhalb des Blasebalges und der Stimmbänder stattfindet, anstatt nur vom Zwerchfell, wodurch der Kehlkopf an seinen beiden Seiten auseinander gezogen, festgehalten und — wie auch die Luftröhre, zusammen gepresst, die Luft eine quasi von oben herabkommende, eine zurückdrängende, anstatt aufwärtsdrängende wird, und diese somit nicht aus dem Kehlkopf heraus in den Kehldeckel gelangen, von demselben nicht aufgefangen werden kann, sondern neben demselben ausströmt. Dadurch entsteht der Beiklang der verschiedenen berührten Punkte, wie Kehl- oder Gaumenklang u. s. w. Der Athem kann somit nicht in geraden Linien und Winkeln als condensirter und konzentriter Strahl — wie dieses bei einem vollkommen richtigen Ton unbedingt geschehen muss — zur Mundöffnung geführt werden. Es ist demnach einleuchtend, dass es ein gewaltiger Unterschied sein muss, ob eine tönende Luftsäule durch einen Cylinder nur durchstreift oder an die Cylinder-Wand direkt hingetrieben wird, oder ob der Cylinder von irgend einem Theile her selbst, oder von unten herauf, also vom Blasebalge aus, auf die tönende Säule einwirkt und ihre Richtung bestimmt. Denn die Luft kann nicht durch die äusseren am Thorax, nämlich Hals- und Brustkasten befindlichen Ausathmungsmuskeln, zu den Stimmbändern aufwärts gestossen werden, sondern durch die Lungen selbst, indem sie sich selbstständig zusammenziehen, mittelst der in ihnen vorhandenen Organe und Muskelfasern. Die Fehler können somit sehr verschiedenartig entstehen, im Windrohr, oder im Kehldeckel, der eine sehr wichtige Stellung einnimmt; oder im Ansatzrohr also oberhalb der Stimmbänder, und zwar kann sich ein solcher von da erst nach der Mundöffnung hin sich einstellen. Es geht daraus hervor, wie wichtig und unerlässlich die genauen Kenntnisse all' dieser Theile des ganzen Stimmorganismus und deren Funktionen für einen Lehrer sind, um das Fehlerhafte oder Mangelhafte zu erkennen und zu beseitigen, das „Richtige" bilden und über Alles sich und in erforderlicher Weise dem Lernenden genaue Rechenschaft — natürlich zunächst nur durch das Gehör — daher nur durch ein „korrektes" Vormachen — geben zu können. —

Auf Grund dieser Methode, die für Manche, Dilettanten und Laien, räthselhaft, und für manche Stimm-Ignoranten lächerlich erscheinen mag, und die eigenartige, gymnastische Studien erfordert, je nach individueller Beschaffenheit und Bildungsfähigkeit der verschiedenen Organe, müssen schliesslich gute Erfolge erzielt werden.

Die deutsche Sprache resp. Aussprache würde nach einer solchen methodischen Ausbildung, die zur plastischen Wiedergabe jeder feinen Nuance des Gedankens, Charakters und der Gemüthstimmung befähigt, unvergleichlich ästhetischer und akustischer werden, als man diese im allgemeinen zu Gehör bekommt; diese oft unnatürlichen, affektirten Fistel- oder Kastratenstimmen, das alltägliche Menagerielautgewirr — würden verschwinden. Die Stimmorgane würden somit von ihren falschen Ansätzen, falschen Klängen, wie Kehl-, Nasen- oder Gaumenklänge, befreit, geordnet und gestärkt; heiserklingende, klanglose und undeutliche Stimmen würden klangvoll und deutlich werden; das Fehlerhafte der Dialekte würde beseitigt, und vermittelst einer solchen gymnastischen Ausbildung und technischen Entwickelung, der bei jedem Menschen vorhandenen, jedoch für diesen Zweck unentwickelten, gleichsam todtliegenden Kinnbacken-Muskeln, durch deren freien Gebrauch und Beherrschung, ein für die Gesundheit ebenso wesentlicher Vortheil, wie Schonung und Konservirung des Kehlkopfs, der Brust u. s. w. erzielt werden.

Wohl mancher mag sich fragen: „ist eine solche Stimmbildung nothwendig und sind überhaupt die physischen Anlagen im allgemeinen vorhanden, um solche ideale Fertigkeit bilden zu können? — Und dieses angenommen, wäre für unser ästhetisches Bedürfniss oder für das praktische Leben etwas gewonnen?" —

Die tägliche Sprache wird sich allerdings nie nach Kunstgesetzen fügen, ein Jeder wird so zu sa-

gen sprechen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und dialektische Eigenthümlichkeiten werden als solche bleiben; allein für viele Berufsarten, wie ich solche bereits in meiner Einleitung angeführt habe, ist es ausser den angeführten grossen Vortheilen nicht nur ein Erforderniss, sondern eine Pflicht „korrekt“ zu sprechen. Göthe sagt: „Der Vortrag macht des Redners Glück“.

Der Streit über Wahrheit der Melodie.

Von **Flodoard Geyer.**

Es hat neuerdings Streit gegeben über die Wahrheit der Melodie auf dem Gebiete der Gesangsmusik. Was ist Wahrheit? Versuchen wir es zu erläutern. Wahrheit ist zunächst die Beobachtung der Kunstgesetze im Rhythmus, in der Gliederung oder Gruppirung der Bestandtheile der Melodie oder ihrer Motive. Wahrheit ist ferner das Naturgemässe, das Natürliche in der sinngemässen Auffassung des Textes, in der Auffassung, wie sie im Gefühl liegt, das wir als Menschen gemeinsam haben. Wahrheit ist endlich die richtige Deklamation der Dichterworte, das Heben und Steigen der Tonwendungen zu rechter Zeit und mit der Betonung, wie der gebildete Mann zu reden pflegt. Eine Melodie nach alle Diesem gebildet kann zwar richtig, dürfte indessen vielleicht noch nicht schön zu nennen sein. Was kann ihr denn noch fehlen? Das was ich sinnliche Schönheit nennen möchte. Und diese vermag erst das Musikalische als solches, das sinnlich Melodische zu geben. Man muss nicht vergessen, dass die Tonsprache schon durch sich selbst eine höhere, ungewöhnliche ist, welche über dem Regelmässigen steht, wie es der Verstand verlangt. Diese Sprache kann ihre eigene Weise haben und an geheimnissvolle Rücksichten gebunden sein. Ein Beispiel wird dies deutlicher machen. Jedermann kennt die Volksweise: „Freut euch des Lebens.“ Kommt der Verstand mit seinen Regeln über die Deklamation daran, so wird er sagen: Streng genommen ist diese Melodie nicht richtig deklamirt, indem auf die Endsylbe des Wortes: „Lebens“ der höchste Schwung, die grösste Steigerung, welche das Liedchen erfährt, gelegt ist, während, der Natürlichkeit entsprechend, diese Sylbe tonlos fallen müsste. Das Gefühl dagegen wird sagen: Wäre dies und fiele sie, anstatt zu steigen, hinab, so fehlte gänzlich jener melodische Reiz, welchen wir soeben die sinnliche Schönheit der Melodie genannt haben. Der Komponist hat die Freude nicht den Kopf hängen lassen wollen, vielmehr liess er sie am Ende (der ersten Strophe) noch einmal jubelnd aufspringen, ich möchte sagen, mit dem Juchhe eines ausgelassenen Burschen. Durch diesen Zug ist das Lied grade berühmt geworden: denn der extravagante Sprung ist eine Eigenthümlichkeit an ihm, welche ganz in dem Sinne desselben liegt und allgemein beliebt ist. Niemand wird es wagen, diese Melodie als unwahr zu bezeichnen und wir sehen, dass eine Melodie Werth haben kann, wenn sie auch in irgend einem Sinne abweicht. Würde es nicht maasslos pedantisch sein, wollte Jemand einen Verstoss gegen Wahrheit und Richtigkeit unterlegen? Hierüber denke ich so: Melodieen zum Gesange haben bald ein mehr musikalisches Interesse. Beide Elemente machen wie der Vers- und der Wort-Accent in der Prosodie, so einen Gegenstoss gegen einander. Auf der höchsten Stufe der Vollendung sollen sich jedoch beide vereinigen. Dieses letztere aber ist und war bisher so wenig der Fall, dass wir ganze Perioden und Schulen in der Kunst dem einen oder anderen Einflusse sich zuneigen sehen. Man kann obenhin sagen: die italienische Kunst opferte im allgemeinen dem sinnlich schönen Theile der Melodik die Wahrheit oder Bestimmtheit des Ausdruckes, sowie der Deklamation. Der deutschen Kunst ging dagegen die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdruckes, wie der Deklamation über den sinnlichen Reiz der Melodik. Diejenigen Meister, welche dem letzteren vorwiegend huldigten, sind in der Regel längere Zeit unter Italiens milderem Himmel gewesen oder haben den Einfluss der italienischen Kunst erfahren. Neuerdings will eine Richtung der Deutschen nur (oder doch vor allem) das deklamatorische Interesse vertreten wissen. Diese Richtung wird die Musik am Ende noch unmusikalisch machen. Denn das deklamatorische ist nicht nur einförmig, sondern auch zu erschöpfen. Man sieht es zum Theil an dem Recitative, das durch viele herkömmliche Wendungen langweilig werden kann und nicht selten nur den Ritornellen seine Lebenskraft schuldet. Das Melodische dagegen ist unerschöpflich mannigfaltig, weil es mit dem Individuellen, das schlechthin unendlich ist, zusammenhängt und daraus entsprossen ist. Kann beides vereint werden, um so besser und es muss vereint werden. So sehen wir denn gar Vieles sich verbinden, um Wahres und Schönes in Vollendung zu schaffen: die Wahrheit des Ausdruckes, die der Deklamation und die sinnliche Schönheit, um die Melodie der Dichtung anzupassen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der „Reichs-Anzeiger“ veröffentlicht eine Reihe interessanter Ernennungen aus dem Wirkungskreise der Königlichen Hochschule für Musik. Professor Joseph Joachim ist zum Dirigenten der Aufführungen der genannten Hochschule unter Beilegung des Charakters als Kapellmeister der Königlichen Akademie der Künste, sowie zum Vorsteher der Abtheilung für Orchesterinstrumente, Professor

Kiel zum ordentlichen Lehrer und zugleich zum Vorsteher der Abtheilung für Komposition, Professor Schulze zum Vorsteher der Abtheilung für Gesang und Professor Rudorff zum Vorsteher der Abtheilung für Klavier und Orgel ernannt. Ausserdem sind der Ober-Hofkapellmeister Taubert, sowie die Professoren Grell, Kiel und Bargiel zu Vorstehern der akademischen Meisterschulen für musikalische Komposition berufen.

— Der Gesanglehrer Münter in Aschersleben ist zum königl. Musikdirektor ernannt worden.

— Zahlreiche Beweise von innigster Liebe und aufrichtigster Theilnahme empfing unser allverehrter Herr Professor Haupt am 25. August zur Feier seines 50jährigen Organisten-Jubiläums. In früher Morgenstunde schon überreichten ihm die Schüler des Königlichen Kircheninstituts, dessen Direktor er seit 14 Jahren ist, seine Büste auf schönem von hohen Topfgewächsen ganz umgebenen Sockel. Darauf überbrachte der Ober-Konsistorialrath Brückner mit bestem Glückwunsche den vom Kaiser dem Jubilar verliehenen Kronenorden III. Klasse. Der Magistrat und Gemeindekirchenrath hatten künstlerisch ausgeführte Adressen, welche die hohen Verdienste des bescheidenen Mannes in schönen Worten hervorhoben, übersandt, seine eigene, die Parochialgemeinde, verehrte ihm eine kostbare goldene Dose. Um 11 Uhr erschienen Abgesandte des Organisten-Vereins, des Vereins der Musiklehrer- und Lehrerinnen und des Berliner Tonkünstlervereins. Nach einer zum Herzen gehenden Ansprache des Professors Dr. Julius Alsleben, verlas Herr Musikdirektor Dienel die Adresse des Organistenvereins, Herr Prof. Emil Breslaur die des Musiklehrervereins, — der ihn an Stelle des verstorbenen Professor Dr. Th. Kullak zum Ehrenpräsidenten erwählte — und Herr Direktor Werkenthin die des Tonkünstlervereins, der ihn unter seine Ehrenmitglieder aufnahm. Grosse Freude erregte dem Jubilar eine Mappe mit den Photographien der Orgeln, welche er in seinen verschiedenen Stellungen als Organist benutzt, oder um deren Aus- und Aufbau er sich verdient gemacht. Zum Schluss überreichte Herr Musikdirektor Dienel die als Grundlage für die Hauptstiftung zur Unterstützung von Schülern des Kgl. Kircheninstituts gesammelten 3000 Mk. Zahlreiche Adressen, Telegramme und Glückwunschschreiben langten im Laufe des Tages von nah und fern an, alle gedachten in Liebe der hervorragenden künstlerischen und humanen Eigenschaften des Jubilars, seines hervorragenden Lehrtalents und der grossen Erfolge, welche er als Lehrer und ausübender Künstler erzielt. Eine grosse Anzahl Schüler und Freunde des verehrten Mannes vereinigten sich am 26. zu einem ihm zu Ehren veranstalteten Festmahle im Saale des englischen Hauses.

— Wie eine der „Voss. Ztg." aus Bayreuth zugegangene neuere Mittheilung jetzt auf das bestimmteste versichert, wird der Parsifal nur dort zur Aufführung gelangen. Bei den Vorstellungen in München, von denen neulich verlautete, handelt es sich ausschliesslich um Separat-Vorstellungen vor dem Könige Ludwig.

— Vom 10. bis 13. fand in Hamburg das dritte deutsche Sängerbundesfest unter Betheiligung von ungefähr 8000 Sängern statt. Das Orchester bestand aus 126 Civilmusikern. Festdirigent war Professor Jul. v. Bernuth.

— Eine Generalversammlung des deutschen Bühnenvereins, zu welcher der Präsident Herr v. Hülsen die Einladungen verschickt hat, findet am 19. und 20. September in München statt. Zur Berathung werden u. A. gelangen: Antrag auf Berufung einer Kommission, um unter Zuziehung von Sachverständigen die Oper „Don Giovanni" von Mozart für die deutsche Bühne einheitlich neu zu übersetzen und einzurichten.

— Es dürfte nicht ohne Interesse sein zu erfahren, wie Johannes Brahms über Richard Wagner denkt. Brahms liebt es nicht, über Wagner zu sprechen. Ist es doch seine Sache überhaupt nicht, über andere Komponisten zu urtheilen! Niemals aber hat er sich durch die hämischen Ausfälle aus dem Bayreuther Lager auch nur zu einer lieblosen Bemerkung über Wagner hinreissen lassen. In einer grösseren Gesellschaft war es, wo Brahms das erste und einzige Mal eine Andeutung darüber fallen liess, wie er über Wagner denke, — eine Andeutung, nicht mehr als das. Einer der Anwesenden, bekannt als eifriger Anhänger Wagners, hielt es für passend, seinem Bedauern wegen jener unqualifizirbaren Angriffe seitens der „Bayreuther Blätter" Ausdruck zu geben. Brahms war sichtlich betroffen, aber er erwiderte nichts, als die wenigen Worte: „Wagner hat seine eigene, breite Strasse vor sich, unsere Wege kreuzen sich nicht!" Kein Wort ward mehr über diesen Gegenstand gesprochen.

— Auf die Uebereinstimmung des Grals-Motiv's mit der Amen-Formel in der Lithurgie der sächsischen Kirchen hat zuerst Herr W. Tappert in No. 7 der „Neuen Zeitschrift für Musik" aufmerksam gemacht. Herr Günther, der die Aehnlichkeit wohl auch herausgefunden haben mag und im Dresdener Journal darauf hinweist, wird irrthümlicher Weise in den Zeitschriften stets als der alleinige Entdecker genannt.

— Das Glockenspiel in der Garnisonkirche zu Potsdam, deren 150jähriges Bestehen am 20. August gefeiert worden ist, wurde aber erst im Jahre 1735 aufgestellt. Es ist eines der schönsten und grössten in Europa und in der ganzen preussischen Armee wohlbekannt. Ueber die Herstellung dieses aus 40 Glocken bestehenden Spiels ist Folgendes bekannt: Der König beauftragte den Glockenisten Arnold Carseboom, einen Holländer, mit dieser Arbeit. Derselbe verlangte am 25. November 1733 14,000 Pfund Metall für die Glocken, für die Umarbeitung der alten und Aufstellung des ganzen Werkes 6000 Thaler. Für den Guss wollte er „à parte bezahlet werden". Hierauf wurde nun zwischen dem Könige, dem Glockenmeister Carseboom und dem Stückgiesser Meurer ein Kontrakt abgeschlossen, nach welchem das ganze Glockenspiel nach dreiviertel Jahren fertig gestellt sein sollte. Doch konnte das Werk zu diesem Termine nicht auf den Thurm kommen, da derselbe noch nicht fertig war. Im August 1735 muss aber Alles vollendet gewesen sein, denn am 2. d. M. bestieg der König, und

einige Tage später der Kronprinz den Thurm, um das Glockenspiel zu besichtigen. Nach des Königs Willen sollte das Glockenspiel mit der Uhr verbunden werden und folgendermassen die Zeit anzeigen: 7½ Minute nach dem vollen Glockenschlage oder das erste halbe Viertel der Stunde mit einem Ton; die Viertelstunde mit einem hohen, feinen, scharfen Ton beginnend, und mit einem weit tieferen, schwereren Ton endend; 1½ Viertel mit vier Oktaven; eine halbe Stunde mit dem Liede „Ueb' immer Treu und Redlichkeit;" 2½ Viertel mit drei einzelnen harmonischen Tönen; drei Viertel wie ein Viertel, aber in umgekehrter Reihenfolge der beiden Töne; 3¼ Viertel mit einem vollständigen Akkord, also vier einzelnen Tönen; die ganzen Stunden mit dem Liede: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren". Bei Trauerfällen oder Freudenfesten in der Allerhöchsten Familie, ebenso auch an bedeutungsvollen patriotischen Festtagen sollte ausserdem der Organist der Garnisonkirche von 12—1 Uhr Mittags angemessene Musikstücke auf dem Glockenspiele ertönen lassen. So ist es geblieben bis auf den heutigen Tag. Wie weitgehend das Interesse der Behörden, der Bürgerschaft und der Garnison an dem Glockenspiele von jeher gewesen, zeigen am besten die Aktenstücke, welche in den Jahren 1829 bis 1831 zwischen dem Pfarrer der Garnisonkirche, den Ministerien und dem Potsdamer Magistrat gewechselt wurden. Ein Streit wurde besonders über die auf Befehl des Königs für das Spiel angefertigten Kompositionen geführt, die in den Gewahrsam des Magistrats übergingen, bis sie im Jahre 1831 der Garnisonkirche zur Aufbewahrung übergeben wurden, wo sie noch jetzt in einem Verschluss auf der Orgel deponirt sind. Zu bemerken ist noch, dass eine Kabinets-Ordre vom 28. November 1829 namentlich den Oberbürgermeister für die Instandhaltung des Glockenspiels verantwortlich macht. Ein Gedicht von Bellamintes besingt den Wettstreit des Potsdamer Glockenspiels mit dem Berliner und entscheidet sich zu Gunsten des ersteren. Der Soldaten-König hat sich durch die Anlage desselben als Freund und Kenner der Kunst gezeigt und sich über seiner und seines Sohnes letzter Ruhestätte ein Denkmal errichtet, das seit anderthalb Jahrhundert den Bewohnern der schönen Havelstadt mit seiner metallenen Stimme Kunde giebt von frohen, aber auch von manchen Trauertagen unseres geliebten Herrscherhauses.

Budapest. Die Königl. ungarische Landesmusikakademie wird, einer neuesten Ministerialverordnung zufolge, ihre bisherigen Lehrfächer mit dem im kommenden September eintretenden neuen Schuljahre erweitern. Ausser Klavierspiel und Musiktheorie, welche bis jetzt die einzigen Lehrgegenstände bildeten, werden nun auch Sologesang, geistlicher und weltlicher Chorgesang, Orgelspiel, ungarische und italienische Sprachlehre gepflegt werden. Die Hauptmeister der erstgenannten Gegenstände sind nach wie vor: Franz Liszt und Franz Erkel, die Herren Robert Volkmann (Komposition) und Abrányi Cornel (Musikgeschichte). Für den Sologesang wurden als Professoren die bekannte Gesangslehrerin Frau Passy-Cornet, vorher in Wien und seit letzter Saison in Budapest, und der bewährte Tenor des Nationaltheaters, Hr. Richard Pauli, gewonnen. Den Unterricht im Orgelspiel und Chorgesang wird der Kapellmeister aus Köln, Hr. Johann Kössler, leiten. Zum Lehrer der ungarischen Sprache und Prosodie wurde der bekannte Schriftsteller Hr. Anton Várady ernannt. Im Verein mit dieser Bestimmung wurden vom ungarischen Unterrichtsministerium für obiges Institut neue Grundstatuten sammt verändertem Lehrplan veröffentlicht. Der Lehrkurs für Klavierspiel und Komposition ist auf je vier Jahre, für Sologesang und Orgelspiel auf drei Jahre festgestellt. Jeder Schüler ist verpflichtet, sich ein Jahr im Chorgesang zu üben. — Die offizielle Lehrsprache ist die ungarische; da aber Franz Liszt und Robert Volkmann bekanntlich nicht ungarisch sprechen, so findet sich in den obigen neuen Statuten die Klausel, dass hervorragende Tonkünstler und Musikgelehrte interimistisch von dem Vortrage in ungarischer Sprache befreit sind. Die männlichen Zöglinge müssen bei ihrer Aufnahme das 15. Lebensjahr, die weiblichen das 16. erreicht haben und die nöthigen musikalischen Vorkenntnisse besitzen, welche sie sich im hiesigen alten Konservatorium erwerben können. In jenen Abtheilungen, wo die Schülerzahl beschränkt ist, werden in erster Reihe nur Landeskinder berücksichtigt, und nur freigebliebene Plätze können von Ausländern eingenommen werden. Diese letztere neue Bestimmung erschien um so dringender durch die Erfahrungen der letzten Jahre geboten. Es haben sich nämlich zur Zeit, wo Franz Liszt hier weilt und in der Musikakademie den Vorträgen schöner Pianistinnen präsidirt (denn mit Lektionengeben befasst sich der Meister eigentlich nicht), nämlich gewöhnlich in der Zeit von Ende Februar bis anfangs April, soviel hoffnungsvolle Ausländerinnen hier eingefunden und haben soviel den Meister in Anspruch genommen, dass sich die Einheimischen mit Recht über Vernachlässigung beklagen konnten. Und was es bedeutet für eine junge, schöne, bisweilen auch talentvolle Ungarin, vom Meister weniger beachtet zu werden, das brauche ich nicht erst zu erörtern. (Deutsche Mus.-Ztg.)

Frankfurt a. M. Hier hat vor kurzem der IV. Europäische Kongress der Lehrer und Leiter von Blinden-Anstalten stattgefunden, von dessen Verhandlungen der Vortrag des Lehrers Brandstätter aus Steglitz bei Berlin über den „Musikunterricht in Blindenanstalten" die Beachtung aller Musikerkreise verdient. Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Blindenanstalten, so führte der Redner aus, sei schon seit einer langen Reihe von Jahren lebhaft diskutirt worden, da über seinen idealen und praktischen Werth die Ansichten weit auseinandergehen. Es werde einerseits von deutschen Blindenlehrern behauptet, dass die musikalische Ausbildung Gefahr laufe, Bettelmusikanten in die Welt zu schicken. Andererseits beweist das Beispiel Frankreichs, wo an 150 Kirchen blinde Organisten stehen, die als Nebenamt Klavierstimmen und Musikunterricht treiben, dass auch das Studium der Musik zu einer sichern materiellen Existenz führen kann. Um solche Erfolge erzielen zu können, sei aber vor allem eine tüchtige Ausbildung unerlässliche

Vorbedingung. Redner schildert dann ausführlich, nach welchen methodischen Grundsätzen der Unterricht zu ertheilen sei. — Mit diesen letzteren Ausführungen erklärt sich in der dann folgenden Debatte die Versammlung einverstanden, doch ist die überwiegende Zahl der Redner gegen eine Ausbildung der Blinden zum Zweck des Broderwerbs. Inspector Wulffs aus Neukloster (Mecklenburg) erklärte es für eine Gewissensfrage der Blindenanstaltsdirektion, einen Nichtsehenden auf die Bahn der Musik zu drängen. Die Frage: „Wovon lebt der Magen?" sei auch für den Blinden die erste. In Deutschland sei die Ausbildung Blinder für Musik nicht anzurathen. — Dr. Armitage aus London (blind) erklärte, dass man vor vierzehn Jahren in England gerade so gesprochen, der Blinde könne mit Musik sein Brod nicht verdienen. Nach Errichtung einer neuen grossartigen Musikschule in der Nähe Londons, verbunden mit einem Konservatorium, sei das Vorurtheil glänzend widerlegt worden. Von den 60 Entlassenen verdienen 80 Procent ihren Lebensunterhalt vollständig durch die Musik, sie haben ein Jahreseinkommen von 50—300 Pfd. Sterl., durchschnittlich ca. 100 Pfd. Sterl. Das Institut wird im nächsten Winter mit seiner Kapelle von lauter Blinden eine Konzertreise nach Paris, Leipzig, Berlin u. s. w. unternehmen. — Dem gegenüber heben Director Meier aus Amsterdam und Direktor Büttner aus Dresden hervor, dass jetzt schon zu viel Musik in den Anstalten getrieben werde; nur die besonders begabten und ausserdem die begüterten Zöglinge dürfen in Musik einen weitergehenden Unterricht erhalten, weil sie sonst die Lust am Handwerk einbüssen. Man dürfe nicht Veranlassung geben, dass Blinde das schon vorhandene Musiker-Proletariat vergrössern. — Im Anschluss an diesen Vortrag sprach Dom-Organist Franz aus Berlin über das Klavierstimmen als Unterrichtszweig in Blindenanstalten Redner, der selbst des Augenlichtes entbehrt, hält das Klavierstimmen in Pianoforte-Fabriken und bei Privaten für ein lohnendes Gewerbe der Blinden und behauptet, dass gute Stimmer überall gesucht seien. Die Versammlung stimmte den Ausführungen des Redners bei. —

Kopenhagen. Der in hiesigen Theaterkreisen sehr geachtete Literat Ch. A. Hertz ist gestern hierselbst im Alter von 58 Jahren gestorben. Ausser für den hiesigen Musikverein, mit welchem er durch N. W. Gade in Verbindung kam, hat er für das königl. Theater zahlreiche Opern übersetzt, u. a. Faust, Lohengrin, die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Rigoletto etc.

Sondershausen. Hofkapellmeister Schröder ist vom Fürsten Carl Günther beauftragt worden, zum 1. April 1883 daselbst ein fürstliches Konservatorium mit Orchesterschule zu errichten.

Paris. Fünf Ehrenpreise, bestehend in künstlerisch ausgeführten bronzenen Medaillen und Diplomen sind noch für das Jahr 1882 von der französischen Association départementale des compositeurs de musique ausgeschrieben worden. Die verlangten Arbeiten sind: Eine Ouverture für Orchester, ein Stück für Orgel mit Pedal, dessen höchste Dauer zu sechs Minuten bestimmt ist, eine Phantasie für Militärmusik, ein Konzertwalzer für Klavier und ein Gesangstück mit Klavierbegleitung zu einem gegebenen Text. An der Bewerbung dürfen nur Komponisten aus den Departements theilnehmen, die in Paris und dem Seine-Departement wohnenden sind ausgeschlossen.

Znaim. Die städtische Musikschule feierte jüngst in stiller Art den Erinnerungstag ihrer fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit; sie bestand blos in einer Prüfung, die sich in nichts von jenen der früheren Jahre unterschied; nur eine Ansprache des Bürgermeisters hob in warmen zu Herzen gehenden Worten die Bedeutung des Momentes hervor. Und doch wäre gegründete Ursache gewesen, den Erinnerungstag feierlicher zu begehen; gerade die Stadtgemeinde Znaim hätte Recht, auf dieses Institut stolz zu sein; ist sie ja doch die einzige Stadt unserer Monarchie, die aus eigenen Mitteln eine Musikschule erhält. Mit derselben ist zugleich der Name des auch in weiteren Kreisen bekannten Komponisten Heinrich Fiby verbunden, welcher seit dem Bestande bis heute der Anstalt als Director vorsteht; ihm gebührt gewiss das Hauptverdienst des Gedeihens der Anstalt, sowie auch des dortigen Musikvereines, der gleichfalls unter seiner Leitung steht. Möge es beiden Instituten gegönnt sein, auch fernerhin die Kunst zu pflegen und zum Gemeingute aller Gebildeten zu machen. Deutsche Kunst- u. Mus.-Ztg.

Bücher und Musikalien.

Neue Musikalien aus dem Verlage von D. Rahter in Hamburg.

Besprochen von A. Naubert.

Die geschätzte, sehr rührige Verlagshandlung von Rahter in Hamburg scheint in engster Verbindung mit der von A. Büttner in St. Petersburg zu stehen und daher wird sich erklären lassen, dass zwei der eingesandten Hefte mit Titeln in deutscher und russischer Sprache versehen sind und dass eins davon nur russische Melodien enthält. Es ist dies letztere das Op. 301 von Louis Köhler und heisst: Etudes russes. Klavier-Etüden über beliebte russische Lieder zur Entwickelung der Technik und des effektvollen Vortrags. Ausser der russischen Volkshymne, dem rothen Sarafan, der schönen Minka und dem sonst unter dem Namen Chant bohémien bekannten Liede finden sich noch sechs andere, weniger bekannte Melodien in dem Hefte, die durch ihre Bearbeitung hauptsächlich Etüden für das Spiel der gebrochenen Akkorde geworden sind. „Wie eine Gestalt in Guirlanden, oder in schmückender Gewandung, so etwa müssen sich die Etüden in der geschmackvollen Ausführung darstellen." So sagt der Verfasser in seiner Vorrede. Bei der anerkannten pädagogischen Tüchtigkeit des Verfassers ist von vornherein die Nützlichkeit der Stücke

verbürgt. Beide Hände sind gleich gut beschäftigt und theilen sich in die Melodie sowohl als in die figurative Begleitung. Durch gutes Ueben wird entschieden der Zweck, den der Titel angiebt: „Entwicklung der Technik und des effektvollen Spiels“ erreicht werden. Das Heft sei zum Gebrauch für Schüler der Mittelstufe bestens empfohlen.

Das andere Werk mit russischem Titel ist: Alban Förster, Op. 69, Für die Jugend. Kleine Lieder und Tänze. Leichte Vortragsstücke für Pianoforte. Einfache, geschmackvolle Musikstücke voll kindlichen Sinnes. Sie zeichnen sich vor vielen andern für diese Stufe bestimmter Sachen dadurch aus, dass der Komponist nicht einfach mit gewöhnlich oder hausbacken verwechselt hat. Bei aller Einfachheit ist der Inhalt melodisch und harmonisch interessant und anregend. Der Satz ist, allerdings nur an wenig Stellen, anspruchsvoller an das technische Können, als er es dem Inhalte nach zu sein brauchte. Das Werk besteht aus 3 Heften, die Zahl der Stücke beträgt 18, die Schwierigkeit derselben steigert sich nur wenig. Man wird diese kleinen Vortragsstücke zur selben Zeit wie Schumann's erstes Jugendalbum verwenden können. Ich halte das Werk für eine angenehme Bereicherung der Literatur für diese Stufe.

Für Schüler derselben Stufe sind auch zu verwenden: Albert Biehl, Op. 80. Drei leichte instruktiv fortschreitende Sonatinen und Opus 81 desselben Verfassers: Jugendlust, vier leichte instruktive Rondinos. Der Inhalt sowohl als der Satz zeugen davon, dass der Verfasser pädagogische Erfahrung hat, nach beiden Seiten hin wird dem Schüler nicht zu viel zugemuthet. Wenn auch im allgemeinen melodiös und geschmackvoll, laufen doch Stellen unter, die einen etwas trivialen Beigeschmack haben. Da die Stücke nützlich und bequem sind, mache ich Lehrer auf dieselben aufmerksam.

Nicht speziell für die Schule, d. h. nicht für Studienzwecke, sind die beiden noch vorliegenden Werke von Hermann Scholz geschrieben, Op. 50 Ländler, Op. 52 Skizzen. In dem ersteren sind 6, theils kleinere, theils grössere Tonstücke in der Form des genannten Tanzes lose aneinander gereiht. Melodisch wie harmonisch hübsch erfunden und ebenso ausgeführt, lassen diese kleinen Stücke den feinen, geschmackvollen Musiker erkennen, der es verschmäht, die ausgetretenen Bahnen und Gemeinplätze aufzusuchen. Die Ländler fordern einen feinen, gemüthvollen Spieler, aber grosse technische Anforderungen stellen sie nicht.

Die „Skizzen“ sind 8 Klavierstücke (erschienen in 2 Heften, ebenso in Einzelausgabe) verschiedensten Inhalts, theils Stimmungsbilder, theils Schilderungen. Ihre Titel sind: Frühlingsglocken, Entschluss, Barcarole, die Schmiede, Scherzo, Margareth, Elegie, Nachklang. In Bezug auf Erfindung und Ausführung sind sie ebenso werthvoll als die Ländler und verdienen ebenso wie dieselben Beachtung aller Freunde guter Klaviermusik.

Dr. **Heinrich Adolf Köstlin.** Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik. Stuttgart, 1879 bei J. Engelhorn. XII, 370 Seiten.

Derselbe Verfasser, dem wir eine vortreffliche „Musikgeschichte im Umriss“ zu verdanken haben, bietet uns in diesem stattlichen Bande einen sehr schätzenswerthen Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Der Verfasser will, wie er sich im Vorworte ausdrückt, hiermit keine eigentliche Aesthetik (als in sich abgerundetes Ganzes) vorführen, sondern er „bescheidet sich mit der Aufgabe, den Leser in die Welt der Töne einzuführen und mit denjenigen Fragen bekannt zu machen, von deren richtiger Beantwortung das gesunde musikalische Urtheil abhängt.“ (p. VI). Es mag nun gleich zum Lobe des sehr verdienstvollen Autors gesagt werden, dass er in diesem Buche nichtsdestoweniger weit mehr echte, wahre Aesthetik dem denkenden Leser übermittelt, als andere sich geradezu „Aesthetik der Tonkunst“ betitelnde Werke. Da ich die allgemeinen Gesichtspunkte über die richtige Art und Wesenheit der Aesthetik als solcher bei der Besprechung der Reissmann'schen Aesthetik in diesen Blättern aufgestellt habe, setze ich dieselben hier als bekannt voraus. Darnach würde ich sagen; das Köstlin'sche Werk enthält zwar überwiegend allgemeine Musiklehre, Musikkunde und Formenlehre, aber doch auch recht viel, was in's Gebiet der wirklichen Aesthetik gehört. — Die allgemeine Musiklehre in ihrer durchaus wissenschaftlichen Betrachtungsweise enthält zunächst einen sehr gut gegebenen Extrakt der Helmholtz'schen „Lehre von den Tonempfindungen“, wie denn überhaupt dieser grosse Forscher unsern Autor bis in die eigentlich ästhetische Ausdrucksweise hinein stark — mitunter sogar mehr als nützlich ist — beeinflusst. Es können sich daher zunächst alle diejenigen Leser, denen es nicht verliehen ist, die Helmholtz'sche Theorie an ihrem Urquell zu studiren, aus Köstlin's „Tonkunst“ einen sichern Einblick in dieselbe verschaffen. — Vom Standpunkte der reinen Aesthetik wäre auch hier zu betonen, dass dieselbe all diese Erscheinungen, Objekte als gegeben anzusehen, deren Wesen nur so obenhin zu streifen hat, um vielmehr mit diesem Material lediglich zu ihren (philosophisch-ästhetischen) Zwecken zu operiren.

Was aber Köstlin als schönes Specificum auch in diesem rein musikwissenschaftlichen Theil der Tonkunst hineinträgt, ist das ihm eigene und so wohl anstehende poetische Element seiner Anschauungs- und Darstellungsweise. — Mit der Betrachtung der „Klangfarben“ verbindet der Autor auch eine gedrängte Uebersicht über die Geschichte aller dazugehörigen Instrumente, (also Instrumentenkunde und Geschichte des Instrumentenbaus). Hier sei nur auf die poetisch-weihevolle Schilderung des Wesens der Orgel (p. 79—81) hingewiesen, woraus neben vielen anderen Anzeichen klar wird, dass unser Autor zu den nicht gar häufigen Schriftstellern gehört, denen der tiefe Zusammenhang zwischen Musik und Religion kein Geheimniss geblieben ist.

Der zweite Hauptabschnitt (von S. 93—252) beschäftigt sich mit den „Formen der Tonkunst.“ Auch hier begnügt sich der Autor nicht damit, die

Musikformen an sich so vorzutragen, wie sie unserer modernen Musik überliefert sind, sondern er lässt sich allüberall eine historisch-genetische Entwickelung derselben angelegen sein. Hierin zumal fällt es auf, dass der Autor zu sehr in verba magistri (Helmholtz) schwört. Z. B. p. 102, wo von der Verwandtschaft der Tonarten die Rede ist. Köstlin acceptirt diesen Helmholtz'schen Satz: „Verwandt im ersten Grade sind diejenigen Klänge, welche zwei gleiche Partialtöne haben" etc. Man sollte kaum glauben, dass eine wissenschaftliche Kapazität, von der Art eines Helmholtz, einen so unlogischen Satz leisten konnte, der gegen seine ganze Theorie stutzig machen muss. — Denn da — genau genommen — in einem Klange der Potenz nach alle übrigen als Partialtöne enthalten sind, so müssten nach jener Definition sämmtliche Klänge im ersten Grade verwandt sein. — In der Lehre von den griechischen Tonarten, überhaupt bei Betrachtung der griechischen Musik, folgt dieser Autor den lichtvollen Spuren des Musikhistorikers Ambros, manchmal sogar bis in auffallende Druckfehler hinein. So wird z. B. in der Ambros'schen Musikgeschichte (I. Band) das Geburtsjahr des Pythagoras, des Schöpfers der griechischen Theorie der Musik, als 680 (?) angegeben — anstatt 580 (oder noch besser 582) — und dieser Irrthum ist bei Köstlin just so zu lesen (p. 110). — Das sind Kleinigkeiten. Die schon gerühmten Sondervorzüge des verehrten Autors treten in diesem grossen Abschnitte besonders leuchtend hervor. Aus der Abtheilung — „Rhythmus (Takt, Tempo)" übergebe ich folgendes Monitum der geneigten Beherzigung aller gutgesinnten Musiker: „Es ist bekannt, dass das Allegro der Mozart'schen Zeit etwa dem Allegro moderato unsrer Gewöhnung entspricht und dass die Mehrzahl der ausübenden Musiker sich an Mozart ebendadurch schwer versündigt, dass sie seine Werke in viel zu raschem Tempo ausführen. Noch bedeutender wird der Unterschied, wenn wir auf die Zeit Händel's und Bach's zurückgehen. Ein Händel'sches Allegro ist noch viel gewichtiger als unser „Allegro moderato" (p. 155). Manche kleine Irrthümer enthalten die Tempoangaben der alten (Suiten-) Tänze. Z. B. wird für Sarabande als Taktart: $^3/_4$, und für Gavotte desgl. $^3/_4$ angegeben (p. 188). In Wahrheit aber können die Sarabanden wohl den $^3/_4$-Takt haben, sind aber bei weitem mehr im $^3/_2$-Takt (um ihrer Grandezza willen) komponirt, während die Gavotte gar im $^3/_4$-Takt, sondern stets im $^4/_4$ oder C-Takt geschrieben wird. — Die geistreiche Auffassung der Fugenform (p. 209—215) mit Illustrationen aus Bach verdient besonders hervorgehoben zu werden. — Als neues, mir wenigstens noch nicht vorgekommenes gutes Wort darf der Ausdruck „Mimodrama" für Pantomime (p. 245) begrüsst werden.

Der dritte Hauptabschnitt (p. 252—370) behandelt das Aesthetische, „die geistige Seite der Tonkunst". Wenn nun auch nicht ersichtlich wird, dass den hierzugehörigen Abhandlungen ein einheitliches, klargegliedertes System zu Grunde liegt, so muss das Ganze doch sehr anregend, befruchtend wirken. Der Verfasser ahnt das dem Musikschaffen zu Grunde liegende Höhere, Einzigartige — das uns mit dem ewigen Weltgeiste in direkte Verbindung setzt — ohne dass er es mit Verstandesschärfe analysiren kann. Und eigentlich hat es bisher noch Niemand gekonnt; man kann also für eine derartige Impotenz weder Köstlin noch einem Andern ernstlich einen Vorwurf machen. Vielleicht ist das überhaupt eine Unmöglichkeit, wobei unsere musikalische Aesthetik an der Grenze ihres Vermögens angelangt ist. — Der Autor verehrt mit Recht den Hanslick'schen Versuch vom „Musikalisch-Schönen" — allein er scheint mir in dieser Werthschätzung entschieden zu weit zu gehen, wodurch das Wesen des „Musikalisch-Schönen" einseitig wird, zu Widersprüchen führt und andere höhere Momente, die der Verfasser wohl empfindet, stiefmütterlich behandelt werden müssen. — Aber davon abgesehen, überschüttet uns Köstlin in diesem eigentlich ästhetischen Theile seines sehr verdienstlichen Werkes mit einem wahren Füllhorne schöner, fruchttragender Gedanken, so dass seine „Einführung in die Aesthetik der Musik" jedem Aesthetiker ausserordentlich viel Belehrendes und Beherzigenswerthes darreichen muss. — Sollte Köstlin sich des Baues der Aesthetik als geschlossener philosophischer Disziplin noch weiter annehmen wollen — und er scheint das rechte Zeug dazu zu haben — dann wird er vor allem daran zu denken haben, wie eine klare in sich abgerundete Lebens- resp. Weltanschauung in's Musikalische zu übertragen ist, d. h. inwiefern die schöpferische Musik Ausdruck und Abglanz des Weltwesens werden kann und muss.

Alfred Kalischer.

Anregung und Unterhaltung.

Weber ist der Liebling Henselts und diese Sympathie hat Grund; denn wenn man zu unserer modernen Pianistenmusik, noch vor Henselt zurück geht und deren Quelle sucht, muss man auf Weber stossen. Er zuerst hat die weitgriffige Technik angewendet und die harmonische Lage der Begleitung in ein breiteres Flussbett gebracht; er hat auch die poetisch beseelte moderne Passage angelegt und darüber die Melodie in langem Athem opernhaft singen lassen. Diese Setzweise zu virtuoser Bravourtechnik auszubilden, war eben Henselt berufen; er hat (bei Schlesinger) Weber's Sonaten, die, wie gesagt, die moderne Passage nur „angelegt" haben, aus natürlichem Drange noch völliger modernisirt, wie es nur ein so Webersympathischer Virtuos vermochte. Es sind nun Weber-Henselt'sche Sonaten geworden, eine Art von Konzertarrangements. Was mir einst Hensalt aus der Weber'schen As-dur Sonate vorspielte, klang sehr schön.

L. Köhler.

* * *

Newton unterschied schon um das Jahr 1666 nach der Feststellung der sieben Musiktöne auch sieben

Lichtfarbentöne. Diese Farben werden der Reihenfolge nach so genannt:

Lichtfarben } roth, orange, gelb, grün, blau,
Tonfarben } prime, secunde, terze, quarte, quinte,
Lichtfarben } indigo, violett,
Tonfarben } sexte, septime.

Die verschiedenen Lichtfarbentöne unterscheiden sich ebenso wie die Töne in der Musik durch die Anzahl ihrer Schwingungen, die in einem bestimmten Zeitraume erfolgen, dann zweitens durch ihre Wellenlängen, so hat roth die wenigste Anzahl Schwingungen bei den grössten Wellenlängen, das Violett ziemlich die meiste Anzahl Schwingungen bei den kürzesten Wellenlängen. Dass ein Gleiches zwischen der Prime und der Septime vorhanden ist, ist bekannt genug. Die Fortpflanzung der Lichtfarbe geschieht im Aether, die der Tonfarbe im Luftkörper.

Meinungs-Austausch.

Auf die Entgegnung, welche Herr Dr. Hugo Riemann meiner Besprechung seiner „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre" zu Theil werden liess, habe ich Folgendes zu bemerken. Herr Dr. Riemann behauptet, (Klavier-Lehrer No. 15) dass seine bereits früher veröffentlichten theoretischen Schriften, (Musikalische Logik 1873, Musikalische Syntaxis 1877 und einige auch separat abgezogene Abhandlungen für Zeitschriften), darum nicht ganz ignorirt werden dürfen, weil jene den eigentlichen Aufbau und die wissenschaftliche Motivirung des Systems enthalten, während er die Skizze der Harmonielehre in der Vorrede ausdrücklich als Schlussresultat, als Probe für die Praxis bezeichnet habe. In Bezug darauf muss ich Herrn Dr. Riemann an einen Passus in seiner Vorrede erinnern. Sein in Frage kommendes Vorwort beginnt in Wahrheit so (pag. V): „Da sich dieses Schriftchen nicht an solche wendet, welche die Harmonielehre erlernen wollen, sondern vielmehr an die Lehrer selbst oder doch an solche, welche die Lehre bereits inne haben, so setzt es nicht allein die Kenntniss der Intervalle und Akkorde, überhaupt der Terminologie der Generalbasslehre, sondern auch der wichtigsten Thatsachen der Akustik, besonders der Phänomene der Obertöne und des Mittönens voraus." Ferner heisst es in ebendemselben Vorworte (pag. V—VI): „Da meine 'Musikalische Syntaxis', zufolge der komplizirten Terminologie, nicht gemeinverständlich und für die Praxis überhaupt nicht berechnet ist, meine 'Neue Schule der Harmonik' und 'Musikalische Grammatik' aber leider ihres grossen Umfanges und des buchhändlerischen Risiko's wegen noch immer des Verlegers harren, so mache ich mit dieser kleinen Schrift den Versuch, mit dem Schlussresultate jener Bücher, der Probe für die Praxis zuerst hervorzutreten, um damit dem System selbst Freunde zu gewinnen." — Wo in aller Welt hat denn nun Herr Dr. Riemann verlangt, dass man erst seine umfangreichen Schriften kennen gelernt haben muss, um werth befunden zu werden, seine „Skizze" zu verstehen? In dieser Vorrede wenigstens ist kein Sterbenswörtchen davon zu lesen. Wenn der Autor darin ein derartiges Verlangen gestellt hätte, dann würde ich, der ich die Pflichten des Kritikers in ihrem ganzen gewichtigen Ernste hoch und heilig halte, entweder die mir von der verehrlichen Redaktion übertragene Besprechung dieser „Skizze einer neuen Harmonielehre" abgelehnt, oder vorher erst in Wahrheit des Autor's kompendiöse Werke durchstudirt haben. Da aber von einer derartigen Forderung nichts in diesem Vorworte enthalten ist — und da ich im übrigen die wirklich gegebenen „Voraussetzungen" des Herrn Verfassers vollständig erfüllen konnte, so durfte ich auch getrosten Muthes die Besprechung dieser Skizze übernehmen. — Aus diesem Grunde halte ich den Herrn Dr. R. auch nicht für berechtigt, mir allerhand Rathschläge zu ertheilen. Ich muss aber, nachdem ich Herrn Dr. Riemann's Replik kennen gelernt habe, meine in No. 13 des Klavier-Lehrer abgegebene Kritik seines Büchleins in vollstem Umfange aufrecht halten.

Berlin, den 19. Aug. 1882. Dr. Alfred Kalischer.

Antworten.

Herrn **W. F.** Besten Dank für Ihre Berichtigungen, von denen ich hiermit den Lesern des „Klavier-Lehrer" Kenntniss gebe:

a) Wagner's Sohn Siegfried ist bereits 14 bis 15 Jahre alt. b) Rothschild wohnte im Hotel Sonne, nicht in seinem Wagen. Das Bayreuther Tageblatt vom 31. Juli korrigirt sich selbst so: „Rothschild kam früh hier an und hielt sich bis Mittag schlafend in seinem Wagen auf. Er wohnte und dinirte dann im Hotel zur Sonne. Seinen Leibkoch hatte er allerdings bei sich und der versah sich auch mit Proviant für unterwegs."

Fräulein **Isabella L.** in **Odessa.** Habe mich über die guten Nachrichten sehr gefreut. Falls Rubinstein in dieser Saison seine Ankunft ankündigt, benachrichtige ich Sie sofort Herzliche Grüsse.

Herrn **Ph. R.** Bedauere, geht beim besten Willen nicht. Für Anzeigen dieser Art ist der Anzeigentheil da.

F. W. in **Hamburg.** Eine neue Ausgabe der Klavier-Werke François Couperin's hat Brahms besorgt. Darunter werden Sie wohl auch „L'art de toucher le clavecin", das um 1717 erschienen ist, finden.

Herrn **Alfred R.** in **Cöln.** Sobald ich etwas erfahre mit Vergnügen. Beachten Sie nur inzwischen die „Offenen Stellen" am Ende des Blattes.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, 12. September 1882, Abends 8 Uhr. Tagesordnung: Vortrag des Herrn Dr. Alfred Kalischer: „Theorie der alterirten Akkorde." — Vortrag instruktiver Musikstücke von Herrn Albert Werkenthin. — Musikalische Definitionen. (Fortsetzung).

Anzeigen.

☛ Dieser Nr. ist das **neueste Verzeichniss** der **Edition Steingräber** beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen.
D. Exped.

Offene Stellen.

☛ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☚

Der Gesang- und Orchester-Verein von Krems schreibt die erledigte Stelle eines artistischen Leiters und Lehrers an der mit dem Vereine verbundenen Musikschule, mit einem Jahresgehalte v. mindestens 1000 fl., zur Besetzung aus. Erforderlich sind die theoretischen Kenntnisse im Gesang-, Clavier- und Violin-Unterricht, sowie in der artistischen Leitung des Orchesters, des Männer- und Damenchors. Bewerber mögen ihre Gesuche an die Leitung des Gesang- und Orchester-Vereines in Krems dirigiren. Krems, 1. August 1882. Die Vereinsleitung. NB. Baritonsänger haben Vorzug.

Elbing, ein Kantor an der evang. Marienkirche zum 1. October cr. 1462 Mk. und 450 Mk. für Gesangunterricht am Real-Gymnasium. Meldungen an den Magistrat.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 18. Berlin, 15. September 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. Die Expedition.

Die systematische Ausbildung des musikalischen Gehörs.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

In jenen guten alten Zeiten, wo noch nicht in jeder Etage ein Klavier stand, das Musikmachen also noch nicht seine heutigen unheimlichen Dimensionen angenommen hatte, brauchte man sich über das Problem der Ausbildung des musikalischen Gehörs noch nicht den Kopf zu zerbrechen. Denn einmal gehörte es noch nicht so zum guten Ton, singen oder ein Instrument spielen zu lernen, und es wurde auch noch nicht so wie heute die Ausbildung zum Musiklehrer (oder zur Musiklehrerin) als bequemstes Versorgungsmittel für Leute angesehen, die sonst zu nichts anstellig sind. Diejenigen, welche das Musikstudium zum Lebensberuf machten, brachten dazu eine gesunde Begabung mit, selbst zum dilettiren verstiegen sich meist nur Leute, welche für die Kunst ein tieferes Interesse empfanden, und auf die absurde Idee, unmusikalischen Naturen den Musiksinn gewaltsam einzuimpfen, kam so leicht nicht jemand. Wie ist das heute so anders geworden! Ein Vater, der gern einen Walzer von Strauss oder eine Operette von Offenbach hört, wünscht lebhaft, dass sein Sohn etwas Musik lerne, um ihm und später sich selber müssige Stunden angenehm auszufüllen, und so störrisch sich der Sohn auch geberdet, dem die Noten noch viel krauser vorkommen als Latein und Griechisch, und dessen Finger sich gar nicht wollen kultiviren lassen — der Herr Vater wendets daran, lässt sichs etwas kosten, die besten Lehrer zu bezahlen: es wäre doch sonderbar, wenn man für theures Geld nicht so ein bischen Musik lernen könnte! Man kann's auch; aber es ist danach. Es wird mir immer eine der kuriosesten Erinnerungen bleiben, wie ein sehr reicher Erbe das Konservatorium bezog, um das Komponiren zu lernen; er hatte übrigens dazu kaum weitere Veranlassung als den Gedanken, dass es doch für einen reichen Mann, der kein Geld zu verdienen braucht, eine angenehme Beschäftigung sein müsse, zu komponiren. Er hatte nie einen Kompositionsversuch gemacht, hatte es auch auf dem Klaviere, dem einzigen ihm bekannten Instrumente, kaum über das „Kam ein Vogel geflogen" gebracht; — — item, er wollte Komponist werden. Nachdem er sich eine stattliche Bibliothek von Partituren und Klavierauszügen in goldverzierten Einbänden angesammelt, verschwand er wieder. Von seinen Kompositionen habe ich noch nichts gehört.

Unter den praktischen Musikern giebt es noch heute viele, deren fachmännische Ausbildung den zur Zeit der Stadtpfeifer allge-

mein üblichen Gang nahm, d. h. die jedes Instrument einigermassen traktiren gelernt und schliesslich sich für das entschieden haben, welches ihrer Neigung und Begabung am besten zusagte. Diese achtbaren Leute haben musikalisches Gehör und wenn sie's nicht mitgebracht haben, so haben sie sich's allmählig angeeignet. Wer möchte aber zu behaupten wagen, dass die zahllosen klimpernden Dilettanten, welche jetzt, besonders zur Sommerszeit bei geöffneten Fenstern, jede Strasse in ein Konservatorium verwandeln, in welchem alle Dur- und Molltonarten und alle Taktarten durcheinander fluthen — wer möchte behaupten, dass sie Gehör hätten? und doch muss ich leider bezweifeln, dass die neueste Erfindung einer Hamburger Dame, die Klaviere für Uebungszwecke durch eine ziemlich simple Vorrichtung so gut wie tonlos zu machen, dass diese von der Welt der Hörer gewiss mit einem Seufzer der Erleichterung begrüsste Erfindung sich des Beifalls der tonseligen Spieler zu erfreuen haben wird — wenn's niemand mehr hört, wozu dann noch spielen?

Nein, es ist heute dringend geboten, den Musiksinn der schwächeren künstlich zu stärken und liebevoll zu pflegen; da von 10 Menschen der „Gesellschaft“ wenigstens fünf musizieren, so ist es unerlässlich, Vorkehrungen zu treffen, dass das Wie nicht allzu choquant ausfällt. Darum ist es erfreulich, konstatiren zu können, dass der Musikunterricht in den Schulen nach und nach ernsthafter betrieben wird; es fehlt freilich noch viel dazu, dass die Resultate befriedigende werden.

Der Zweck dieser Zeilen ist, auf eine Methode aufmerksam zu machen, welche wohl berufen sein dürfte, in der Zukunft auch beim Schul-Musikunterricht, jedenfalls zunächst beim Unterricht an Musikschulen und beim Privatunterricht eine hervorragende Rolle zu spielen: die systematische Ausbildung des musikalischen Gehörs durch Nachschreiben vorgespielter oder gesungener Melodien, das musikalische Diktat.

Ambroise Thomas hat 1871, als er die Direktion des Pariser Konservatoriums übernahm, einen neuen Kursus eingeführt, die „Dictée musicale“; Professor Albert Lavignac hat soeben ein vollständiges Lehrbuch für diese Nachschreibeübungen herausgegeben*). Der Grundgedanke der Methode ist nicht ganz neu, wohl aber die Ausführung desselben zu einem weitschichtigen Lehrgange. Wenn auch vielleicht längst schon einzelne Lehrer ein ähnliches Verfahren zur Entwickelung der musikalischen Auffassungskraft angewandt haben, so liegt doch sicher hier zum ersten Male ein Lehrbuch vor, das geeignet ist, für diese Art des Unterrichtes in weitesten Kreisen Propaganda zu machen und ihre eminente Bedeutung in das rechte Licht zu setzen. Nach meiner Ansicht ist das Verdienst des Komponisten von „Hamlet“ und „Mignon“, den Kursus der Dictée obligatorisch gemacht zu haben, ein sehr grosses.

Natürlich muss ich mir versagen, in die Details der Methode einzugehen, die Stufenfolge der Uebungen zu entwickeln; ich will auch gar nicht behaupten, dass ich die Spezialausführungen bei Lavignac für unübertrefflich halte (besonders für die ersten Anfänge möchte ich das sogar negieren). Mein Zweck ist vielmehr nur, den Grundgedanken der „Dictée“ allgemein verständlich darzulegen und durch Hervorhebung der vielseitigen Vortheile der Methode diese wirksam zu empfehlen.

Indem der Schüler sich übt, Tonfiguren, die er hört, durch Notenschrift zu fixiren, stärkt er in einer auf anderem Wege kaum erreichbaren Weise die Fähigkeit, umgekehrt die notirten Tonfiguren richtig aufzufassen und in klingende Musik zu verwandeln. Nach kurzer Zeit bereits gelangt er dahin, die geschriebene Musik sogleich zu hören, wenn er sie liest, so dass ihm jeder Fehlgriff oder jeder falsch gesungene Ton sogleich durch seinen Widerspruch gegen die vorgestellten Töne auffällt. Diese *Uebung* der Vorstellungskunst scheint mir einer der grössten Vorzüge der Methode zu sein; aber sie ist nicht der einzige. Kaum minder wichtig ist die Uebung in der musikalischen Orthographie, und selbst die Uebung in der Kalligraphie ist nicht gering anzuschlagen. Ist doch die Klage der Verleger über die schlechten Handschriften der Komponisten eine allgemeine und hat sie doch z. B. den Breslaur'schen Notenschreibheften ihre Entstehung gegeben. Obenan steht aber unter den Vorzügen der Methode die sichere Erwerbung des sogenannten absoluten Ohres oder absoluten musikalischen Gehörs, d. h. der Sicherheit im Erkennen der absoluten Tonhöhe. Orchesterspieler, welche tagtäglich so und so oft ihr Instrument nach dem d' der Oboe einstimmen müssen, erlangen ohne Mühe diese so geschätzte und wirklich schätzenswerthe Eigenschaft; Sänger, welche so viel mit der Ausbildung des Timbres einzelner ihrer Töne zu thun haben, erkennen in der Regel gleichfalls nach kurzer Studienzeit mit Bestimmtheit die absolute Tonhöhe. Der Klavierspieler dagegen kann alt werden, ohne überhaupt den Begriff der absoluten Tonhöhe je kennen gelernt zu haben. Würde er systematisch angeleitet, gehörte Töne aufzuschreiben, so würde der fehlende absolute Tonsinn, der nichts anderes als eine Spezial-Gedächtnisskraft ist, sich bald durch die Uebung

*) Cours complet théorique et pratique de Dictée musicale (Paris, H. Lemoine, 1882; XII und 519 S. Lex.-8°. 25 frcs.).

einstellen. Das **relative Gehör**, die Uebung im Erkennen der Intervalle, wird selbstverständlich durch das Nachschreiben zu hoher Vollkommenheit entwickelt.

Für die ersten Studien der Nachschreibeübungen ist die Ausbildung des absoluten Gehörs Hauptsache; so lange nur Töne ohne Vorzeichnung vorkommen und der Umfang des zu begehenden Notengebietes noch ein kleiner ist, ist es leicht, die immer wiederkehrenden Töne dem Gedächtniss fest einzuprägen. Conditio sine qua non ist freilich eine gleichmässige Stimmung der Instrumente, welche die Schüler zu Hause benutzen und der beim Unterricht gebrauchten. Findet sich zwischen diesen und jenen eine merkliche Differenz, so kann sich das absolute Ohr unmöglich mit Sicherheit entwickeln. Die Kontrole ist freilich schwer, aber sie muss versucht werden; jeder verständige Schüler wird nur eines einmaligen Hinweises auf die Wichtigkeit dieses Umstandes bedürfen. Ganz besonders dürfte es sich auch noch empfehlen, zunächst längere Zeit immer mit demselben Tone (c′) oder abwechselnd mit zwei einander nicht zu naheliegenden Tönen (c′ und a″) die Uebungen beginnen zu lassen. Die ersten Nachschreibeübungen müssen sich fortgesetzt in Sekundfolge bewegen, doch dürfen bald Terzensprünge eingeschaltet werden. Vor allzufrühzeitiger Erweiterung des Umfangs und vor allzufrühem Tonartenwechsel (welche der sicheren Ausbildung des absoluten Ohres hinderlich sein müssten), schützen die bereits nach wenigen Lektionen zu beginnenden rhythmischen Uebungen. Der Lehrer muss die Rhythmen natürlich äusserst scharf markiren, um vom Schüler verlangen zu können, dass er sie richtig erkenne.

Zur Entwickelung des dem Musiker so nothwendigen Taktgefühls werden die Nachschreibeübungen unschätzbare Dienste leisten. Von kurzen Tonfiguren wird allmählig zu etwas ausgedehnteren aber scharf gegliederten Melodien übergegangen, die in Bruchstücken vorgespielt werden, derart, dass nach Aufzeichnung der ersten Phrase diese vom Lehrer wiederholt und die zweite an sie angeschlossen wird, um die rechte Verknüpfung zu ermöglichen. Hat sich das relative Gehör bereits einigermassen entwickelt, so dürfen die Melodien chromatische Töne einführen und in der Folge können auch von Haus aus andere Tonarten gewählt werden. So wird nach und nach der Gesichtskreis erweitert und die Schwierigkeiten wachsen. Die 1560 Uebungen Lavignacs, deren Zahl sich wieder durch beigefügte Varianten auf 4483 erhöht, sind sämmtlich nur einstimmig. Die Nothwendigkeit dieser Einschränkung sehe ich nicht ein. Zweistimmige, vielleicht auch dreistimmige Uebungen in ruhiger Bewegung, zunächst Note gegen Note, dann aber auch mit vertheilter Bewegung werden sehr wohl zu bewältigen sein und sich äusserst förderlich erweisen. Von besonderer Bedeutung sind die Uebungen in der musikalischen Orthographie; der Lehrer hat da die nicht ganz leichte Aufgabe, jeden Fehler motivirt zu rügen, z. B. wenn der Schüler ein gis statt as geschrieben hat oder ein des statt cis. Die Einrichtung und strenge Trennung mehrerer Klassen ist für die Nachschreibeübungen an Musikschulen unerlässlich, da dem befähigteren, besonders dem von Natur mit absolutem Gehör begabten Schüler ein schnelleres Vorwärtskommen durch Versetzung in eine höhere Klasse ermöglicht werden muss.

Drei Klassen würden wohl genügen. Der ersten Klasse würde die Ausbildung des Tongedächtnisses, des absoluten Ohres zufallen, sowie die Kräftigung des Taktgefühls; daneben wäre auf Gewinnung einer deutlichen Noten-Handschrift zu sehen, wofür Breslaur's Notenschreibhefte (bei Breitkopf & Härtel erschienen) mit Erfolg nutzbar gemacht werden könnten.

Für die zweite Klasse würde der Schwerpunkt in der Ausbildung des relativen Gehörs, im Erkennen weiterer und komplizirterer Intervalle und der Einübung der Orthographie liegen, daneben würde auf Verfeinerung des rhythmischen Gefühls zu sehen sein durch Einführung von doppelten Punktirungen, Synkopen und bewegteren Figuren. Der dritten Klasse endlich würden die wirklich schweren Aufgaben zufallen sowohl in rhythmischer als melodischer Hinsicht; mit hineinzuziehen wären die Uebungen im Nachschreiben mehrstimmiger Sätze. Zur dritten Klasse wären nur Schüler zuzulassen, welche den Kursus Harmonielehre absolvirt haben, während für die erste Klasse theoretische Kenntnisse gar nicht vorauszusetzen wären und die zweite Klasse parallel ginge mit der Unterweisung in der Harmonie. Doch sind die Uebungen so einzurichten, dass ein vorgängiger Unterricht in der Harmonielehre nicht absolut vorausgesetzt werden muss.

Das Nachschreiben wird ohne Zweifel mit der Zeit obligatorischer Kursus aller Konservatorien werden; man kann nur wünschen, dass die besten Anstalten bald dem Beispiele des Pariser Konservatoriums folgen. Da kein Grund vorliegt, die Zahl der an einer solchen Lektion betheiligten Schüler sehr einzuschränken, so würde es sich ohne Schwierigkeit ermöglichen lassen, dass jeder Schüler der Unter-Klasse an wöchentlich zwei Lektionen Theil nähme, während für die Mittel- und Oberklassen eine Lektion in der Woche ausreichen würde. Für die Einführung in den Privatunterricht würden die zwei Möglichkeiten vorliegen, entweder stets einen Theil der Stunde auf die Nachschreibeübungen zu verwenden, oder die Privatschüler in grösserer

Zahl zu einem gemeinschaftlichen Kursus zu vereinigen; das letztere würde ich, wo es thunlich ist, vorziehen. Am schwierigsten wäre die Einführung des Diktats in dem Schul-Gesangunterricht, wo häufig eine übermässig grosse Zahl von Schülern vereinigt ist. Vielleicht könnte man versuchen, eine Theilung nach den Schulklassen zu erreichen; wenn das nicht koncedirt wird, muss man durch eiserne Strenge die Aufmerksamkeit des grossen Coetus erzwingen und die Nachschriften abliefern lassen, um bei ihrer Korrektur ein Bild zu gewinnen, welche Schüler befähigter sind und sich eventuell für einen Sonderkursus eignen. Doch würde als Schlussziel nur die Absolvirung der oben charakterisirten zweiten Klasse der Uebungen anzusehen sein, da es beim Schulgesangunterricht nicht auf die Erziehung von Fachmusikern abgesehen ist. Die Vorübungen für die Ausbildung des absoluten Ohres sind übrigens sehr zweckmässig mit den Gesangsübungen selbst zu verbinden, indem der Lehrer kurze Phrasen vorspielt und sie die Schüler auf die Buchstabennamen der Töne nachsingen lässt; es empfiehlt sich, längere Melodien in dieser Weise erst einmal bruchstückweise nachsingen und erst dann unter nochmaligem Vorspielen nachschreiben zu lassen.

Die Kostspieligkeit des vorliegenden französischen Werks erschwert dessen weite Verbreitung besonders in Deutschland, wo man solche Preise nicht gewohnt ist. Ein geschickter Lehrer würde aber gangbare Schulgesangswerke, z. B. das Uebungsbuch der Elementar- und Chorgesangsschule von Faisst und Stark (Stuttgart 1880) den Nachschreibeübungen zu Grunde legen können, wenn er es nicht vorzieht, sich selbst nach Aneignung des leitenden Gedankens der Methode die Beispiele nach Bedürfniss zurechtzulegen. Dem Schüler würden weiter keine Unkosten aus der Neuerung erwachsen als im Laufe des Jahres die Ausgabe einiger Groschen für Anschaffung von Notenpapier. Dass er auf die bezeichnete Weise die Noten, die er nach dem seitherigen Unterrichtsplane lesen lernen soll, auch schreiben lernt, wird man ja wohl nicht für eine übermässige oder unnütze Anforderung halten wollen; da aber die Uebungen nicht nur Schreibübungen sondern Uebungen der Vorstellungskraft sind, so ist ihnen sogar ein hoher ganz allgemeiner pädagogischer Werth nicht abzusprechen.

Leider muss konstatirt werden, dass ein sehr grosser Theil der Musiklehrer seine Pflichten in oberflächlichster Weise auffasst und in geist- und interesseloser schablonenhafter Weise die Lektionen absolvirt. Von diesen ist freilich nicht zu erwarten, dass sie aus freiem Antriebe den Unterricht vertiefen und fruchtbringender gestalten werden, weder in der hier skizzirten noch einer anderen Weise. Aber es wäre Sache der Eltern, zu verlangen, dass ihre Kinder gewissenhaft und gründlich unterrichtet werden und die Lehrer daraufhin ein wenig zu überwachen. Gott sei Dank ist ja an guten Lehrern kein Mangel und kann daher kaum eine Verlegenheit entstehen, wenn ein schlechter Lehrer entlassen wird. Möchten doch gebildete Eltern, welche die Bedeutung einer guten Vorbereitung zu begreifen im Stande sind, von den Musiklehrern fordern, dass ihre Kinder dahin gebracht werden, eine ihnen vorgespielte Melodie korrekt aufschreiben zu lernen; jeder wirklich musikalische Lehrer kann sie dahin bringen und wird nicht in Verlegenheit sein, wie er's anzufangen hat. Diese Art der Vorbereitung für wahres Musikverständniss hat mit musikalischer Gelehrsamkeit auch nicht das mindeste zu thun und es wäre daher eine derartige Ausrede strengstens zurückzuweisen. Es handelt sich weder um Erlangung historischer noch theoretischer Kenntnisse, noch auch um Bildung eines ästhetischen *Urtheils*, sondern lediglich um Erwerbung der für jeden Musiktreibenden unerlässlichen technischen Fertigkeiten: Notenlesen, Takthalten, recht Hören.

Auf eins möchte ich schliesslich noch hinweisen. Wenn der Lehrer das Prinzip festhält, nicht willkürlich die Bruchstücke abzugrenzen, in welchen er die Melodien diktirt, sondern dabei stets der natürlichen Gliederung zu folgen, d. h. Phrasen und Taktmotive als kleinste Theile zu wählen, so wird er den Schüler in der ungezwungensten Weise in das Verständniss des Aufbaues der Kunstwerke einführen, so dass derselbe befähigt wird, auch solche Stücke richtig zu phrasiren, für deren Phrasirung der Komponist keinen Anhalt durch Bögen gegeben hat.

Möchte mein Hinweis auf ein bisher nur sporadisch gewürdigtes musikalisches Bildungsmittel nicht unbeachtet bleiben, mein Aufruf nicht ungehört verhallen!

Eine Klavierschule aus dem Jahre 1789.

Von **Schwarzlose.**

Der vollständige Titel dieses 408 Quartseiten füllenden Buches lautet: „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor bei der Universität zu Halle“ und ist in unterthänigster Ehrerbietung dem hochgeborenen

Herrn von Wöllner, wirklichen geheimen Etats- und Justizminister und Oberkurator aller Königl. Preussischen Universitäten gewidmet.

Ueber den Lebensgang des Autors wissen wir Folgendes:

Daniel Gottlob Türk, geboren am 10. August 1756 zu Claussnitz bei Chemnitz, Sohn eines Gräflich Schönburgischen Musikus, erlernte die Strumpfwirkerei in der Fabrik seines Vaters und erhielt von demselben den ersten Unterricht in der Musik, lernte aber auch zugleich von anderen Musikern sämmtliche Instrumente behandeln und mit Fertigkeit spielen. Später besuchte er die Kreuzschule in Dresden und wurde Chorschüler derselben.

Homilius nahm sich seiner an und dessen Unterweisung verdankt er besonders die Gründlichkeit, welche seine späteren Werke auszeichnen. 1772 bezog er die Universität Leipzig, von Homilius angelegentlichst an Hiller empfohlen, der ihm auch eine treue Stütze wurde für seine musikalische Weiterbildung und ihn in die dortige Konzertgesellschaft einführte, in welcher er sich namentlich als Violinspieler betheiligte.

Zwei Sinfonien und eine Kantate sind seine Kompositionsversuche aus dieser Zeit. 1776 wurde er auf Hiller's Empfehlung Kantor an der Ulrichskirche zu Halle und zugleich Lehrer am lutherischen Gymnasium. In dieser Stellung schrieb er 4 Sinfonien, 4 Kantaten und seine ersten Klaviersonaten; in Folge dieser Werke wurde er 1779 zum Musikdirektor der Universität Halle ernannt, nachdem er bereits 1777 das Amt als Organist an der Liebfrauenkirche erhalten hatte.

Er galt als ein bedeutender Orgelspieler seiner Zeit und seinem meisterhaften Spiele soll man mit Entzücken zugehört haben. Seine Ansichten über ein gutes Orgelspiel legte er in der Schrift: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, Halle 1787“ nieder und sagt in der Vorrede: Wenn ich jemals wünschte, dass eine Arbeit von mir in recht viele Hände kommen möchte, so ist es bei dieser der Fall.

Aus dem kleinen Büchelchen ersieht man, mit welcher Liebe er die Sache behandelt und bestrebt ist, einen Beitrag zur Beförderung eines guten Orgelspiels zu liefern.

Den Stoff gliedert er in die 4 Punkte: Der Organist muss den Choral gut spielen und folglich den Generalbass gründlich verstehen; er muss im Stande sein ein gutes, zweckmässiges Vorspiel zu machen; er muss in der Begleitung einer Musik geübt sein und auch aus den ungewöhnlichsten Tönen spielen können, zudem Kenntnisse vom Orgelbau haben und sein Werk in gutem Stande zu erhalten suchen.

1789 erschien seine Klavierschule. 1792 bearbeitete er seine „Anweisung zum Generalbassspielen“, deren dritte Auflage von seinem Amtsnachfolger Naue besorgt wurde.

Das Werk behandelt in 10 Kapiteln die Lehre der Intervalle, die Bezifferung, die Arten der Bewegung, die Auflösung der Dissonanzen, die Nebennoten, den Querstand, die verbotenen Parallelen, viele Regeln über die Stimmführung, eine Uebersicht der Akkorde, bei welcher Bildungen, wie Undecimenakkord, Quartquintenakkord und viele ähnliche durch Nebennoten entstehende Akkorde ihre Aufnahme finden. Ferner die Lehre von den Umkehrungen der Dreiklänge, der Septimen- und Nonenakkorde, dann von den Akkorden, welche durch ein oder zwei Intervalle aufgehalten werden; von der Begleitung zum Gesange, insbesondere des Recitativs, endlich vom Choralspielen und von der Begleitung unbezifferter Bässe. Alle diese aufgezählten bis ins kleinste Detail ausgeführten Belehrungen erhalten fortlaufend an einer grossen Zahl von beigefügten Notenbeispielen ihre gründlichste Erläuterung, so dass das Werk immer noch als eine Quelle für das Studium der Harmonielehre gelten kann und an Reichhaltigkeit und erschöpfender Gründlichkeit den neueren Harmonielehren nicht nachsteht.

Sein letztes theoretisches Werk war die „Anleitung zu Temperaturberechnungen, Halle 1806“, ein 572 Seiten umfassendes Buch voll von den gründlichsten und subtilsten Berechnungen namentlich über die gleichschwebende Temperatur.

Auch dieses Werk giebt Zeugniss von dem Fleisse und der Gründlichkeit des Verfassers, welcher in der Vorrede selber bekennt, dass er ältere Werke zwar benützt, aber dieselben keineswegs blindlings nachgeschrieben habe, sondern vielmehr verschiedene Irrthümer in geziemender Bescheidenheit zu berichtigen suchte. Das Werk verbreitet sich über die mathematische Klanglehre, über die Proportionen der Tonverhältnisse, über Addition, Subtraktion und Komparation derselben, über die arithmetische und geometrische Theilung der Tonverhältnisse, giebt auch eine kurze Anweisung über das Ausziehen der Quadrat- und Kubikwurzel, sowie die Verwendung der Logarithmen zur Berechnung der Tonverhältnisse und widmet die letzte Hälfte des Werkes den Temperaturberechnungen.

Die vielen Zahlenbeispiele in dem Werke machen auch dieses zu einer Fundgrube für diesen Zweig des Musikstudiums.

1808 wurde Türk zum Dr. phil. und ordentlichen Professor der Musik ernannt. Seine Vorlesungen über Kanonik, Akustik und andere musikalische Gegenstände erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls, so dass eine ganze Zahl gebildeter Musiker sich seine Schüler nannten. Gleichzeitig in dieser Stellung erhielt er noch die Oberleitung des Halle'schen Singchors.

Nach längerer, schwerer Krankheit starb er am 26. August 1813 an Leberverhärtung und Darmentzündung.

Ihm werden strenge Rechtschaffenheit, tiefes Gefühl, beispiellose Pünktlichkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit, sowie musterhafte Klarheit in seinen Schriften nachgerühmt und erwarben ihm diese ein seltenes Ansehen in der musikalischen Literatur. Seine Klaviersachen sind vergessen, sollten es aber nicht sein.

Welche Fülle von Stoff in der oben erwähnten Klavierschule geboten ist, möge die nachfolgende Aufzählung des Materials derselben zeigen; namentlich ist, ähnlich wie in Ph. E. Bach's: „Wahre Art, das Klavier zu spielen“ der Belehrung über die Anwendung des Fingersatzes und der melismatischen Figuren

grosse Sorgfalt gewidmet, an ausserordentlich reichen Notenbeispielen das Vorgetragene zum Verständniss gebracht und dem Schüler zur praktischen Verwendung und Einübung überliefert.

Diese Reichhaltigkeit giebt uns einen Einblick in die Arbeit, welcher sich in jener Zeit Lehrer sowohl als Schüler unterzogen, um die technischen Schwierigkeiten des Klavierspiels zu überwinden, wobei allerdings geschickte Lehrer und talentvolle Schüler zur Erreichung des Zieles vorausgesetzt wurden.

Bei der Fülle der in unserer Zeit erscheinenden Klavierschulen ist es nicht ohne Interesse, Türk's Werk einer genaueren Durchsicht zu würdigen, da noch manches auch für unsere Zeit Brauchbare darin enthalten ist. Mit welcher Sorgfalt und eingehender Sachkenntniss der Verfasser bemüht war, den Stoff vorzutragen, wird das Nachstehende beweisen.

In dreifach verschiedenem Druck unterscheidet der Autor den Text und bietet in grösserem Druck den für den Schüler, in etwas kleinerer Schrift den für den Lehrer bestimmten Text, zuletzt in noch kleinerer Druckschrift Notizen für den forschenden Musiker.

Die Einleitung erstreckt sich auf 32 Seiten und beginnt mit der Aufzählung einer ganzen Anzahl Arten von Tasteninstrumenten, von denen als die vorzüglichsten das Klavier, das Klavichord, der Flügel (Klavicymbel, Cembalo) und das Fortepiano genannt und als bekannt vorausgesetzt werden. Alsdann ist die Rede von den Eigenschaften eines guten Klaviers, als da sind: ein starker voller, gleichmässiger Anschlag der Tasten, der Umfang von Contra F bis zum dreigestrichenen F; auch muss es gute Stimmung halten und alle möglichen Stärkegrade hervorbringen.

Von § 15 ab spricht der Verfasser von der Wichtigkeit der Wahl eines guten Lehrers: Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen durch das Vorurtheil, dass man die Anfangsgründe bei einem Jeden lernen könne, während die Erfahrung lehrt, dass ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter Lehrer die seinen in einem ganzen Jahre. Der gute Lehrer braucht nicht etwa ein Spieler ersten Ranges zu sein, denn gut unterrichten und vortrefflich spielen sind zwei verschiedene Dinge. Fehlen dem Lehrer der Eifer, die Geschicklichkeit und Gaben dazu, so soll er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

Der Schüler dagegen muss ein gutes Gehör und die nöthige Anlage zur Musik, Lust und anhaltenden Fleiss haben und sich der Führung des Meisters ganz überlassen.

Täglich 3—4 Stunden sind zur Uebung nöthig.

Je besser das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende, denn auf einem guten Klavier wird er sich weit lieber üben und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem elenden Kasten klappern muss, wie das oft der Fall ist.

Das Klavier muss stets gut gestimmt sein.

Man hüte sich beim Unterrichten, besonders im Anfange, als Uebungsstücke Klavierauszüge zu wählen, weil diese ursprünglich nicht für Klavier, sondern für andere Instrumente komponirt sind, die Fingersetzung vernachlässigen und namentlich die linke Hand auf immer verderben.

Hierauf folgt die Aufzählung empfehlenswerther Handstücke, unter welchen denen von Ph. E. Bach der Vorrang gebührt.

Auch giebt der Verfasser selber im Anfange 12 Handstücke zum Gebrauch beim Unterrichten, klagt jedoch, dass öffentlich herausgekommene Handstücke von der Art wenige vorhanden sind, weil nicht leicht ein Komponist von Ruf damit auftreten mag. In Ermangelung eigentlicher Klavierstücke sind für das Klavier gesetzte Lieder zu empfehlen, z. B. die von Reichardt, Hiller, Rolle.

Sonaten dagegen gab es in grosser Menge, z. B. von Wolf, Sander, Gressle, Gruner, Vierling*), Haydn, Hässler, P. E. Bach. Auch Fugen von Händel, Bach, Kirnberger soll der Schüler dann und wann spielen.

Man wechsele bei der Auswahl der Stücke von verschiedenen Meistern und lasse ein und dasselbe Stück nicht so lange spielen, bis es der Schüler auswendig kann, weil der Schüler sonst im Notenlesen nicht geübt wird.

Um einen guten Vortrag zu erlangen, spiele der Lehrer das aufgegebene Stück vor.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, lasse man einige Stücke, aber nur einige, auswendig und im Finstern spielen.

Die ersten Uebungsexempel lasse man erst mit der rechten Hand allein, dann mit der linken und zuletzt mit beiden Händen zugleich spielen. Damit der Schüler auch in Abwesenheit des Lehrers üben könne und im Fingersatz nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bei den ersten Uebungssätzen jeden Finger; kann man ihm selbst soviel zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig. Der Triller muss gleich in den ersten Stunden fleissig geübt werden, anfangs langsam und nach und nach etwas geschwinder. Wer den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, dürfte in der Folge ihn gar nicht lernen. Manche übrigens recht gute Spieler könnten hiervon ein redendes Beispiel geben.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit beim Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält, denn die Deutlichkeit leidet darunter. Der Lehrer hat darauf zu halten, dass der Schüler stets in gleicher Bewegung bleibe, also weder eile, noch schleppe. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Taktschlagen oder die Violine zu Hülfe.

Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart fremder Personen und Musikkenner spielen; es unterhält die Lust, wenn der Schüler Gelegenheit hat, seine Fortschritte zu zeigen, sodann bekommt er eine anständige Dreistigkeit. Die Finger müssen beim Spielen alle geübt werden und nicht der Daumen und der kleine Finger vernachlässigt werden. Unsere jetzigen Ton-

*) Johann Gottfried Vierling, geb. 1750 zu Metzels b. Meiningen, gest. 1813. E. B.

stücke sind grossentheils so beschaffen, dass man oft noch mehr Finger zu haben wünschen möchte. Hinsicht der Haltung des Körpers gilt: Man muss gerade vor dem c sitzen, der Körper 10—14 Zoll vom Griffbrett entfernt sein, weder zu hoch, noch zu niedrig sitzen, so dass der Ellbogen merklich, d. h. einige Zoll höher ist, als die Hand, Man erhöhe oder erniedrige darum den Sitz. Als richtige Haltung der Hände und der Finger gilt: Die drei längeren, mittleren Finger müssen immer etwas gebogen, der Daumen und kleine Finger ausgestreckt gehalten werden. (?) Der Daumen muss immer über der Tastatur befindlich sein, folglich nicht herabhangen oder an die Leiste gestemmt werden und die Finger nicht zu nahe beisammen sein, sondern lieber ein wenig von einander entfernt liegen, damit man die vorkommenden Spannungen ohne Bewegung der Hände nett und zusammenhängend herausbringen könne. Besonders ist darauf zu achten, dass die Finger sogleich von der Taste aufgehoben werden, wenn die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist.

In den nun folgenden §§ wird Anweisung ertheilt, wie man das Instrument in gutem Zustande erhält und wie dasselbe gestimmt wird. — Soweit die Einleitung. —

(Schluss folgt.)

Ein Plagiat.

In die Moskauer Ausgabe der von Klindworth herausgegebenen Chopin'schen Pianoforte-Werke ist unter die nachgelassenen Werke eine Mazurka aufgenommen, deren Stil so sehr von dem jenes polnischen Komponisten abweicht, dass der Herausgeber seine Meinung entschieden dahin äussert, diese Mazurka dürfe eigentiich nicht mit unter Chopin's Werken veröffentlicht werden.*) Im Jahre 1877 sah Mr. E. Pauer, der einen umfassenden Führer durch die Pianoforte-Literatur zusammenstellen wollte, mehrere tausende von grossen, deutschen Verlegern herausgegebene Klavierstücke durch, und kam dabei auf eine bei Mechetti (Spina) erschienene Mazurka von Charles Mayer, betitelt: Souvenirs de la Pologne. Einige Wochen später fiel ihm eine Mazurka, „ein Oeuvre posthume von Chopin, herausgegeben von J. Gotthard in die Hände. Zuerst konnte er, obgleich ihm „das Stück wie ein alter Bekannter" vorkam, sich nicht der Zeit und des Orts entsinnen, wo er dasselbe gehört. Doch endlich kehrte ihm die oben erwähnte Mayer'sche Mazurka in's Gedächtnis zurück, und beim Vergleichen der beiden sah er, dass sie ein und dasselbe Stück waren. Nach dem Aussehen des Titelblattes und der Form der Noten, schloss Mr. Pauer, der bedeutende Erfahrungen in dergleichen Sachen besitzt, dass das Mayer'sche Stück ungefähr zwischen 1840 und 1845 veröffentlicht worden sein müsse. Er schrieb an Herrn Gotthard, machte ihn auf die Gleichartigkeit der Mayer'schen Mazurka mit Chopin's nachgelassenem Werke aufmerksam, und fragte ihn, wie er in den Besitz des Chopin'schen Manuscripts gekommen sei. Herr Gotthard antwortete: „er habe die Mazurka als Chopin's Autograph von einer polnischen Gräfin gekauft, die sich, da sie in traurigen Verhältnissen gewesen, von der Komposition ihres berühmten Landsmannes, und zwar nur mit grösstem Bedauern getrennt habe." Mr. Pauer schliesst daraus, „dass H. Gotthard getäuscht worden, dass das Manuskript kein echtes Autograph gewesen, und dass die Ehre, „die fragliche Mazurka komponirt zu haben, Herrn Mayer gebührt." Mr. Pauer fügt ferner hinzu: „Es ist nicht wahrscheinlich, dass Ch. Mayer, selbst wenn Chopin ihm die Mazurka zum Geschenk gemacht hätte, dieselbe bei Chopin's Lebzeiten als sein eigenes Werk veröffentlicht, oder sie der polnischen Gräfin verkauft oder gegeben haben würde. Es ist viel wahrscheinlicher, dass Mayer's Mazurka in einer der Chopin'schen ähnlichen Handschrift kopirt, und nach Mayer's Tode 1862 als Chopin'sches Autograph an Herrn Gotthard verkauft worden ist, der vermuthlich jetzt herausgefunden, dass polnische Gräfinnen sehr liebenswürdig und reizend sein mögen, aber nicht jederzeit besonders zuverlässig, wenn es sich um musikalische Manuskripte handelt.

Nach: Monthly Musical Record.

In dem bei Bote & Bock in Berlin erschienenen Neudruck der Klindworth'schen Ausgabe ist die fragliche Mazurka, in Fis-dur, die letzte des ersten Bandes der Klavierwerke. Dazu findet sich folgende Anmerkung: „Die Aufnahme dieser Mazurka wird von der Verlagshandlung verlangt. Für uns unterliegt es keinem Zweifel, dass dieselbe nicht von unserm Chopin komponirt sein kann — sie wird daher auch, ohne Korrektur, so gegeben, wie sie sich in der Wiener Original Ausgabe vorfindet."
In Breitkopf und Härtels, Steingräber's, Schuberth's, Kahnt's und den übrigen mir bekannten Chopin-Ausgaben findet sich diese Mazurka nicht. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Hof- und Garnison-Organist Baltin zu Potsdam, erhielt das Kreuz der Inhaber des Königlichen Haus-Ordens von Hohenzollern und der Hofkantor Friesecke ebendaselbst den Adler der Inhaber desselben Ordens.

— Professor Carl Klindworth, durch seine Chopin-Ausgabe bekannt, ist von Moskau nach Berlin übergesiedelt und wird als Lehrer in die Kullak'sche „Neue Akademie der Tonkunst" eintreten.

— Der erste Geiger der ehemals Bilse'schen Kapelle, Herr Tompson, ist vom Könige der Belgier zum Professor ernannt worden.

— Der grösseren Verbreitung der vorzüglichen preisgekrönten Klavierschule von Wenzl Schwarz

in Wien war bisher der ziemlich hohe Preis derselben hinderlich. Nun hat der Verfasser eine billige Ausgabe veranstaltet, was der verdienten Verbreitung des erprobten Werkes gewiss förderlich sein wird. Zugleich empfehle ich die neue Steingräber'sche Ausgabe Haydn'scher Sonaten und anderer Werke, die, stufenweis nach der Schwierigkeit geordnet, sehr genau mit Fingersatz versehen und gut ausgestattet zu dem erstaunlich billigen Preise von 1,20 Mk. zu haben sind. E. B.

— Eine in der musikalischen Welt Aufsehen erregende Erfindung, welche die günstigste Beurtheilung Seitens hervorragender Musiker, z. B. Joachims, gefunden hat, ist von dem Hirschberger Organisten Joseph Prenzel gemacht worden. Diese Erfindung besteht in einer Mechanik zum Aufziehen und Stimmen der Saiten, wobei jeder der horizontal liegenden Spannwirbel mit einer mehrgängigen Schraube ohne Ende versehen ist, welche in ein auf dem zum Wirbel vertikal stehenden Saitenstift befestigtes Zahnrädchen eingreift. Die aufzuziehende Saite wird durch ein in dem Saitenstifte angebrachtes Loch hindurchgezogen und dann mit der Hand festgehalten, worauf man den horizontalen Spannwirbel andreht. Durch Eingreifen in das Zahnrad dreht die Schraube den Saitenstift um sich selbst, wobei um denselben die Saite sich ganz gleichmässig aufwickelt, wodurch ein sehr leichtes, absolut sicheres Stimmen der Saite bis in die feinsten Nuancen ermöglicht wird. Ein besonderer Vortheil dieser Vorrichtung, welche bereits mehrfach patentirt worden ist, besteht darin, dass man jede Pause während des Spieles dazu benützen kann, eine verstimmte Saite mit der grössten Leichtigkeit sofort wieder rein einzustimmen, ohne dass man dabei die Violine vom Kinn absetzen darf.

— Die „Revue Politique et Litteraire“ erzählt von der Klausur der Konkurrenten um den „Prix de Rome“ für eine musikalische Komposition Folgendes: Man übergiebt ihnen den Text der zu komponirenden Kantate und führt sie in kleine Zimmerchen, welche zu diesem Zwecke im Konservatorium eingerichtet sind und deren Mobiliar einzig und allein aus einem Klavier besteht. Die Möbel, deren er sonst noch bedarf, vom Bett angefangen bis zum Schreibtisch, muss sich der Musiker selbst besorgen. Sobald sein Zimmer möblirt ist, schliesst man ihn ein und er bleibt in demselben volle 25 Tage. Selbstverständlich nicht ohne zu essen. Zwei Mal des Tages holt der Gefangenwärter den Häftling aus seiner Zelle ab und führt ihn ins Refektorium, wo die anderen Musiker, seine Schicksalsgenossen, sich vereinigen, um ihre Mahlzeit — auf ihre Kosten — einzunehmen. Wenn der Gefangene gesättigt ist, führt man ihn wieder in sein Zimmer zurück, wo Niemand zu ihm gelangen kann. Hat er Familie und wünscht sie zu sehen, so wird sie von 12 bis 1 Uhr Mittags und 7 bis 8 Uhr Abends in den Gefängnisshof eingelassen. Ausser diesen Stunden wird der Mann wie ein strenges Geheimniss gehütet. Korrespondenzen, mit wem es auch sei, sind streng verboten. Das ist das Leben der Preisbewerber während 25 Tagen und Nächten. Aber es ist das noch nicht Alles. Wenn der Kompositeur seiner Haft entlassen ist, nachdem er die vorgeschriebene Kantate vollendet hat, muss er sich Künstler suchen, die seine Komposition aufführen. Dazu hat er acht Tage Zeit, was nicht viel ist, wenn man bedenkt, welche Launen die ausübenden Künstler zu haben pflegen. Die „Revue“ spricht sich dann noch des weiteren über die Auffassung dieser Klausur aus, welche sie als eine barbarische Institution bezeichnet.

— Musik und Kochkunst in schönem Verein, findet man in einem Inserat des „Graudenzer Geselligen“. Ein Musikalienhändler empfiehlt eine „Eierpolka“ mit folgender Gebrauchs-Anweisung: „Man stelle die Polka auf das Notenpult des Klaviers, lege sodann die Eier in kochendes Wasser und spiele nun die Polka in gemüthlichem Tempo durch. Ist man beim Ende angelangt, sind gerade vier Minuten verflossen, die Eier sind somit pflaumenweich geworden“. . . . Es ist dies jedenfalls eine ganz neue Abart des „Eiertanzes.“

Brüssel. Das von der Nouvelle Société de Musique veranstaltete Musikfest hat zwei Tage in Anspruch genommen. Der erste Tag brachte folgende Werke: Das Oratorium „Alexander Fest“ von Händel, in welchem Frau Schröder-Hanfstaengel aus Stuttgart und die Herren Bosquin und Belhomme die Soli sangen; eine Ouverture zu „Andreas Doria“ von Theodor Radoux; eine symphonische Dichtung „Au XVI. Siécle“ von H. van den Eeden; „Schoonheits-Hymnus“ für Solo, Harfe, Orgel und Orchester von Peter Benoit, das Solo vertrat der berühmte belgische Baritonist Blauwaert. Am zweiten Tage gelangten zur Aufführung: Ouverture zur aulidischen Iphigenie von Gluck; ein deutsches Requiem von Johannes Brahms, die Soli gesungen von Frau Schröder-Hanfstaengel und Herrn Belhomme: das vierte Violin-Konzert von Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn Cäsar Thomson, dem Solisten der früheren Bilse'schen Kapelle; „Le Retour“, lyrisch-dramatisches Gedicht für Soli, Chor und Orchester von A. Samuel, in welchem Frl. Pollender und die Herren Goffrei und Thys die Soli sangen; ausserdem Einzelgesänge von Grétry, Cherubini, Weber, Wagner und Sacchini, sowie Violinstücke von Bruch und Paganini, mit welchen die genannten Künstler grossen Beifall ernteten. Das Fest verlief unter der Leitung des Herrn Joseph Dupont für die Orchesterwerke und des Herrn Warnots für die Chorwerke unter reichster Betheiligung des Publikums zu allgemeiner Befriedigung.

London. Das Musikfest in Birmingham hat am Dienstag 29. August mit dem günstigsten Erfolge begonnen. Eingeleitet wurde dasselbe vormittags mit einer Aufführung von Mendelssohn's „Elias“, abends folgte Julius Benedikt's neue Kantate „Graziella“, welche einen glänzenden Erfolg erzielte. Am zweiten Festtage (Mittwoch) wurde Gounod's neues Oratorium „The Redemption“ vor überfülltem Saale zu Gehör gebracht. Gounod dirigirte in Person und am Schlusse wurde ihm eine begeisterte Ovation dargebracht. Die Solopartbien des Oratoriums wurden u. A. von Mad. Marie Roze, Mad. Albani, Signor Foli und Mr. Santley (dem berühmten englischen Baritonisten) wirkungsvoll ausgeführt. Die Kritik

äussert sich sehr günstig über das Werk, für welches Gounod ein Honorar von 4000 Pfd. St. empfing. Am dritten Tag hörten wir Psyche, eine Kantate von Niels W. Gade. Ausserdem kamen bei dem Feste noch Cherubini's vierte Messe, Beethoven's Oratorium: Christus am Oelberg, Brahm's Triumphlied, Mozart's E-moll Sinfonie und Händel's Messias zur Aufführung. Das Musikfest wurde mit einer Wiederholung von Gounod's Trilogie „The Redemption" geschlossen. Gounod dirigirte wiederum selbst und wurde am Schlusse der Aufführung mit Beifall überschüttet. Wie gross der Zudrang zu den diesjährigen Aufführungen des Festes war, lässt sich aus der Gesammteinnahme ersehen, welche 15011 Pfd. St. — 3281 Pfd. St. mehr als bei dem letzten Musikfeste — betrug.

Verona. Friedrich Karl Voss (Charles Voss) ist am 29. August früh 3 Uhr nach 20 tägigem schweren Brustleiden in seinem 67. Lebensjahre im Gasthaus Rainer verschieden. Er war im Jahre 1815 in Schmarsow bei Demmin in Pommern geboren und hatte sich vom armen Lehrers- und Organisten-Sohn durch Fleiss und Talent zum bekannten Tonkünstler aufgeschwungen, dessen zahlreiche, in Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien erschienenen, meist dem leichteren Salongenre angehörigen Kompositionen seinen Namen weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt gemacht haben. Karl Voss führte seit 10 Jahren ein unstätes Wanderleben und hielt sich besonders gerne in Verona auf. Der alte Künstler war ein guter Mann und barg unter einer etwas rauhen Schale ein edles Herz.

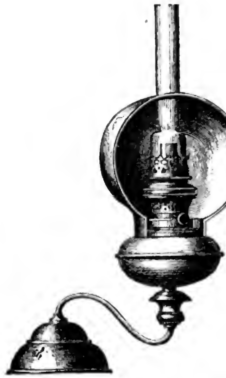


Abbildung der neuesten von Herrn Rühe in Landsberg a. d. Warthe erfundenen Flügel-Lampe, die mit Ausnahme der Duysen'schen Flügelleuchter, die aber nur Kerzen aufnehmen können, unübertroffen sein dürfte, sowohl in Bezug auf ihre hübsche Form, als auch auf das vorzügliche Licht, welches sie auf die Noten wirft. Sie ist unbedingt zu empfehlen.

E. Breslaur.

Bücher und Musikalien.

H. Ehrlich: Der musikalische Anschlag. Zwölf melodische Studien f. d. Pianof. zur Entwickelung des Anschlags jedes einzelnen Fingers. Berlin. M. Bahn.

Der geschätzte Verfasser hat dem Werke eine längere, höchst beachtenswerthe Vorrede vorangeschickt in der er sich über zwei Arten des Anschlags besonders auslässt, die von ihm mit den Namen: der schöne Klavieranschlag und der musikalische Anschlag bezeichnet werden. Unter dem ersten wird die Hervorbringung eines Tones verstanden, der in grösserer Güte dem Klavier als Klanginstrument nicht abzugewinnen ist, in die zweite Art verweist er die Erzeugung von verschiedenen Tonfarben, die die Darstellung des geistigen Inhalts eines Klavierstücks fordert. Während zur Erlangung der ersten Gattung hauptsächlich technische Uebungen, die für die Entwickelung der Finger geschaffen sind, nöthig werden, gehört zur Aneignung der zweiten Art, ausserdem noch die eingehendste Beschäftigung nicht nur mit Klavierwerken allein, sondern mit Musikstücken aller Gattung, also auch mit Orchesterwerken und Partituren, um den Sinn für Klangfarben zu wecken und zu entwickeln und die Darstellung derselben auf dem Klaviere zu erstreben. Während die Kultivirung der ersten Anschlagsart in der Hauptblüthezeit des Virtuosenthums die Thätigkeit der Spieler in Anspruch nahm, verlangen unsere Tage in der Hauptsache die Pflege der zweiten Gattung, die das Instrument unter der Hand eines guten Spielers zur Wiedergabe der Klangfarben sich erheben lässt, die der Charakter des Tonstücks fordert und die es befähigt, auch die Effekte anderer Instrumente, des Orchesters, nachzubilden. Die technische Bildung dieses Anschlags muss dahin trachten, jedem Finger die Fähigkeit zu geben, gleichmässig Melodie betonen und jede Tonfärbung erzeugen zu können. Als Schüler Thalbergs geht der Verfasser auf die Grundsätze der Wiener Schule ein, die bemüht war, durch viele technische Uebungen die Geschwindigkeit der Finger auf das höchste Maass zu bringen und das soll auch noch heute Aufgabe sein. Es werden einige Verhaltungsregeln gegeben und vor allem zweierlei betont, eins, was ich bisher noch nicht gefunden und für das ich dem Verfasser sehr dankbar bin, nämlich, dass eine Haltung für alle Hände ein Unding ist, für jede ist ihr besonderer Bau in Betracht zu ziehen, natürlich sind, soweit dieser das zulässt, gewisse Grundregeln normirend, und ferner, dass der Finger die Taste anschlagen, sie aber dann nicht mit einem Drucke, der also die Hand in Spannung versetzen würde, festhalten muss, sondern elastisch biegsam auf der-

selben zu verweilen hat. Es wird dadurch eine bei weitem grössere Kraft, Ausdauer und Mannichfaltigkeit der Tongebung erzielt, obgleich besonders das erste und zweite dem Anscheine nach nicht möglich ist. Für den Ausspruch dieser zwei Regeln allein wäre dem Verfasser mein vollster Dank sicher, selbst wenn alles Uebrige nicht annähernd so werthvoll für die Unterrichtslitteratur wäre, als es ist. Es werden in der Vorrede noch verschiedene technische Uebungen gegeben, die besonders die Bindung mit solch' elastisch biegsamer Festhaltung des Fingers auf der Taste zum Zweck haben. Am Schluss derselben theilt der geschätzte Verfasser aus seiner pädagogischen Erfahrung noch eine Anschlagsübung mit, die ihm stets gute Früchte getragen hat. Diese Uebung ist folgende: Der Lernende zählt: 1, 2, 3, auf 1 streckt er den Finger aus, auf 2 beugt er denselben zusammen und hält ihn über die anzuschlagende Taste, auf 3 erfolgt der Anschlag und dann bleibt der Finger ohne Druck so lange auf der Taste, bis der folgende Finger angeschlagen hat. Die hier nöthig werdende dreifache Art der Bewegung fördert gewiss im hohen Grade die Elastizität, Geschmeidigkeit und Kraft der Fingermuskeln, so dass der Nutzen der Uebung klar liegt.

Die nun folgenden 12 Studien, die sämmtlich von verschiedenem Charakter sind, halten was der Titel verspricht, sie geben den melodischen Theil bald der rechten bald der linken Hand und vermeiden nach Möglichkeit eine trockene, bloss akkordliche Begleitung. Bald ist die Ober-, bald die Mittel- oder Unterstimme mit der Aufgabe betraut, den melodischen oder thematischen Gehalt der Studien zur Erscheinung zu bringen, bald treten mehrere Melodien zusammen, oder beide Hände geben dieselbe Melodie gleichzeitig, oder die kanonische Schreibweise des Stückes nöthigt jede Hand und jeden Finger nach gleicher Ausdrucksfähigkeit zu streben. Der musikalische Gehalt macht die Studien dem Spieler interessant und werden dieselben gern gespielt werden. Schon haben verschiedene bedeutende Musikinstitute dieselben in ihren Lehrplan aufgenommen und empfehle ich allen Lehrerinnen und Lehrern die interessanten Studien sowohl als die Beachtung des pädagogisch werthvollen Vorworts.

Albert Thierfelder, Op. 9. Phantasiestück für Pianoforte. Op. 10. Bilder aus Venedig für Pianoforte. Berlin. M. Bahn.

In beiden Stücken, besonders aber in Op. 9 bekundet sich ein Sinn, der nach Feinheiten und Besonderheiten strebt, man fühlt aus den Sachen die Neigung des Komponisten zum Romantischen heraus. Die Konturen des Inhalts hätten etwas schärfer gezogen sein können, dann wäre allerdings auch etwas von dem Suchen und Sehnen nach der 'blauen Blume' verloren gegangen, es spricht sich das nicht nur im Klange sondern auch in der Weichheit und Nachgiebigkeit, mit der die Form behandelt ist, aus. In der Hauptsache gilt das Gesagte von dem Fantasiestück Op. 9. In den kleinen Stücken, aus denen op. 10 besteht, tritt nur ab und zu, besonders in dem Stückchen „Sehnsucht" diese Neigung des Komponisten in den Vordergrund. Die andern Sachen, z. B. „Am Strande, Abschiedsgesang der Gondoliere" etc. sind frischer im Inhalt und in der Fassung, was hauptsächlich darin seinen Grund hat, dass der Komponist dort offenbar an Volksweisen anschliesst. Beide Hefte sind nicht ohne Interesse und dürfte sich deren Durchsicht gewiss lohnen. A. Naubert.

Neuer Verlag von Bote & Bock in Berlin.
Besprochen von A. Naubert.

Die geschätzte Verlagshandlung hat eine grosse Fülle des Neuen gebracht. In erster Reihe gedenke ich hier eines Concerto pour Piano et Orchestre par Alex. Zarzycki, Op. 17. Es liegt dieses Werk in der Bearbeitung für 2 Pianos vor. Der Name des Komponisten begegnet mir zum ersten Male. Das Konzert besteht ausnahmsweise nur aus zwei Sätzen, einem Andante in As-dur und einem Allegro non troppo in F-moll, in F-dur schliessend. Diese eigenthümliche Konstruktion lässt fast den Schluss zu, dass das Werk nicht vollständig sei, sondern der erste Satz in F-moll, und zwar ein stürmisches Allegro, fehle. Das Andante hat ein reiches, melodiöses Thema, das ganz gut zur Verarbeitung gelangt, und im Gegensatze zur Ruhe desselben einen erregteren Mittelsatz, der erst in B-moll und dann in Es-moll sich bewegt. Die Verwendung der Themen und die Vertheilung des Materials auf Soloinstrument und Begleitung ist geschickt. Den zweiten Satz beginnt ein keckes Thema in F-moll, das rhythmisch gut wirkt und einen frischen Aufschwung nimmt; demselben steht ein ruhiges, melodisches Thema in As-dur gegenüber, das bei der Rückkehr nach F-dur geht und den Schluss des Werkes in derselben Tonart herbeiführt. Dem Werke haftet ein feines Salonparfüm an; es streift etwas an Sentimentalität, doch entschädigt es dafür durch geistreiche Wendungen und schöne Melodik. Es ist ziemlich schwer zu spielen, doch wird seine Vorführung sich lohnen. — Das Op. 18 desselben Komponisten ist ein Grande Valse. Melodisch und harmonisch interessant gemacht, brillant und dankbar für den Spieler, dürfte sich dieser Walzer, trotzdem er nicht durchweg ureigen ist, viele Freunde erwerben. Die beiden Stücke: Chantant d'amour und Barcarolle, Op. 19, gleichfalls von Alex. Zarzycki, sind hübsch erfundene, gut gemachte Sachen, die ohne Prätensionen auftreten und deshalb schon sich Freunde gewinnen. Die Barcarolle sagt mir mehr zu als das Liebeslied. Beide Stücke gehören in das Genre der feinen Salonmusik und verdienen Verbreitung. Die Deux Mazurkas, Op. 20, haben einige Chopin'sche Züge, besonders No. 2 in A-dur, sie sind aber beide wohlklingend und wirkungsvoll und haben feine Einzelheiten, so dass sie allen Spielern zu empfehlen sind. Sämmtliche Kompositionen Zarzycky's zeichnen sich durch klangvollen, claviergemässen Satz aus; alle haben eine elegante Glätte und zeugen von der Geschicklichkeit und dem guten Geschmacke des Autors. Hoffentlich bringt der Komponist bald wieder neue Gaben.

Xaver Scharwenka, Op. 57: Variationen über ein Thema v. C. H.

Ueber ein sinniges, interessant harmonisirtes

Thema, das wahrscheinlich vom Prinzen Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst, dem das Opus auch gewidmet ist herrührt, hat Scharwenka 13 charaktervolle Variationen geschrieben, die sowohl in Bezug auf Fantasie als auf Arbeit in hohem Grade anziehend sind. Es spricht aus ihnen allen frisches, gesundes Leben und Empfinden, nirgends wickelt sich graues Gespinnst ergrübelter und erkünstelter Tonkombinationen ab. Bald dient ein Motiv des Basses, bald eins der Melodie als Vorwurf für die einzelnen Variationen, die sich alle durch Wohlklang, vortrefflichen Satz und klavieristische Feinheiten auszeichnen. Da der Komponist sie so gehalten hat, dass sie nicht ausschliesslich für seinen Gebrauch berechnet sind, sondern auch für die Hände anderer Menschenkinder, die das Klavierspiel pflegen, sich eignen, so lassen sie sich allen diesen auf's wärmste empfehlen; es wird Niemand, der gute Klaviermusik liebt, dieselben unbefriedigt aus der Hand legen.

Ein anderes Variationenwerk bietet Edmund Uhl in seinem Op. 2 unter dem einfachen Titel Variationen für das Pianoforte dar. Das Werk ist gewandt geschrieben; trotz des Op. 2 zeigt sich die Faktur schon recht hübsch abgerundet. Auch hier sind es 13 Variationen, die ein einfaches Thema in A-moll bearbeiten. Der Komponist legt sein Thema in denselben in verschiedene Stimmen, schafft sich durch Verkürzungen einzelner Takte Motive für seine Arbeit, ändert den Takt und die Tonart, läss das Thema akkordlich auch kurz, er wendet alle die Künste an, die die Technik des Tonsatzes für das Kapitel der Variation lehrt. Der Charakter der einzelnen Sätze ist wechselnd, der Klang gut und der Satz klaviergemäss. Das Werk lässt mit Sicherheit gute Nachfolger erwarten.

Anton Dvorák, Op. 56: Mazurkas. 2 Hefte Die beiden Hefte enthalten 6 Nummern, die in derselben Weise geschrieben sind wie die meisten der letzten Werke dieses Komponisten, nämlich: geschickt und ohne besonderen Inhalt, formvoll und reizlos. Zuviel Mache und wenig Empfindung herrschen gerade in diesem Opus vor; die sämmtlichen 6 Nrn. tragen den Stempel des Erzwungenen an sich, sie sehen aus, als ob sie auf Bestellung gemacht wären. Es lässt sich nicht ableugnen, dass in den 6 Stücken einige reizvolle Stellen, einige interessante Themen enthalten sind, aber für 6 Stück sind es zu wenig. Es ist überflüssig, noch weiter etwas zu sagen; dem Komponisten ist es ohne Vortheil, und das Publikum wird sich dadurch nicht abhalten lassen, den von Einigen unverdienter Weise neben Brahms gestellten Autor in verlangter Weise zu verehren und demgemäss seinen Werken gegenüber zu handeln, d. h. sie zu kaufen, ob zu spielen? — das ist etwas Anderes.

Ernst Rudorff, Op. 29, No. 2. Konzertétude. Eine schwieriges, aber interessantes und nützliches Stück, das tüchtigen Spielern sehr zu empfehlen ist. Es fordert einen Spieler, der in Doppelgriffpassagen sicher ist und dem rhythmische Verschiebungen keine Mühe machen. Vielleicht ist der Grad der Schwierigkeit durch die Widmung einigermassen gekennzeichnet: sie ist Heinrich Barth zugeeignet.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Franck: Tarantelle op. 43. No. 21. Heft I. Leichter als Stephen Hellers Tarantelle in As.

Eduard Franck: Reigen op. 43. No. 25. Berlin, Trautwein (Wentzel). = Stephen Heller: Auf Flügeln des Gesanges.

Winke und Rathschläge.

Treue und gewissenhafte, begeisterungsvolle und berufsfreudige Lehrer und Lehrerinnen betrüben sich oft darüber, dass ihre Schüler, ihrer Meinung nach, nicht schnell genug fortschreiten, der Gedanke quält sie, sie hätten wohl trotz alles Nachdenkens über die Individualität des Schülers und den am meisten fördernden Gang des Unterrichts nicht die rechten Mittel ergriffen, sie werden kleinmüthig, meinen, Andere mögen wohl bessere Erfolge erzielen, sie zermartern sich mit der Frage, ob alles, was sie thun, auch genüge, den echten, musikalischen Sinn im Schüler zu wecken und zu fördern, den Musikunterricht zu einer wahrhaft herzbildenden Disciplin zu gestalten, — und zittern bei dem Gedanken, dass sie nicht im Stande sein möchten, das Vertrauen, das die Eltern ihrer Schüler in sie gesetzt, voll und ganz zu rechtfertigen. Und es nutzt nichts, dass sie sich sagen, wir kennen ja die Mittel und Wege, die zum Ziele führen, es nutzt nichts, dass man ihnen zuruft, bedenkt, das Samenkorn braucht Zeit zu voller Entfaltung, man kann heut nicht säen und morgen schon ernten — das unbefriedigte Sehnen nach dem ihrem Geiste vorschwebenden Unterrichts-Ideal, die Unruhe bleibt, diese gesegnete Unruhe des pflichttreuen, gewissenhaften Lehrers. Ja gesegnet, denn all die Sorgen und Mühen, die stete Angst um den Fortschritt des Schülers, das sind die echten, rechten Förderungsmittel für den Lehrer sowohl wie für den Schüler, — für den Lehrer, da sie ihn zur Selbstprüfung veranlassen, ihn zur steten Fortbildung anspornen, für den Schüler, da sie ihn mit Vertrauen und Liebe zu dem in Liebe zu ihnen nie rastenden, um ihren Fortschritt unaufhörlich besorgten Lehrer erfüllen.

Emil Breslaur.

Antworten.

Anonymus in Memel. Schönsten Dank für Uebersendung der Bayreuther Briefe.

Herrn Prof. Dr. W. Sch. in **Karlsruhe.** Eingetroffen. Sehr erfreut über den werthvollen Aufsatz.

M. L. Moritzstrasse. Das Ihnen nächstgelegene Institut, in dem Sie an den Orchesterübungen theilnehmen können, ist das Konservatorium des Königl. Musikdirektors Herm. Mohr. Das Honorar dafür beträgt monatlich 1 Mk. 50. — Für Schüler dieser Anstalt sind diese Stunden obligatorisch und unentgeltlich.

Herrn **Abresch in Attendorf.** Eine der nächsten Nummern des Klavier-Lehrers bringt Ihnen die stufenweise nach der Schwierigkeit geordnete Folge der Sonaten Mozarts.

Fr. B. S. in Bonn. Quinten sind nicht verboten, jeder Akkord kann ja eine enthalten, nur gewisse Folgen von Quinten, Quintenparallelen. Wenn Dr. Ambros eins seiner Werke: „Ueber das Quintverbot" benennt, so könnte man allerdings nach diesem Titel glauben, es sei verboten, **Quinten** überhaupt zu schreiben. W. Tappert betitelt sein Buch über denselben Gegenstand klar und deutlich: „Das Verbot der Quintenparallelen". Die Literatur hierüber ist sehr gross, so veröffentlichte Mizler 1711—1778 in seiner musikalischen Bibliothek allein 7 verschiedene Abhandlungen über den Grund des Verbotes der parallelen Quinten und Oktaven.

Herrn **Thomas in Hamburg.** Accarezzevole heisst schmeichelnd. — Schaffen Sie sich Reissmann's oder Riemann's Musiklexikon an.

D. W. in Harzburg. Hofkapellmeister Levy ist Jude, Sohn des Rabbiners Dr. Levy in Giessen. Seinen Religionswechsel und seine Verlobung mit Fräulein Daniele v. Bülow, von denen die Zeitungen fabelten, hat er bereits öffentlich dementirt.

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Ein guter Violin-Lehrer, unverheirathet, katholisch, wird zum 26. September für ein katholisches Gymnasium in Holland bei guter freier Station, nebst angenehmer Wohnung im Institut, gesucht, jährlichen Gehalt 600—700 Mark und 10 Wochen Ferien (vorzüglich zum studieren). Nur Reflektanten mit guten Zeugnissen und zuverlässigem Charakter mögen sich brieflich melden bei G. Locher, Directeur d. d. Schuttery. Leiden (Holland), den 13. August 1882.

An dem städtischen Konservatorium für Musik zu Strassburg i. E. ist zum 1. Oktober d. J. die Stelle eines Lehrers neu zu besetzen. Derselbe soll hauptsächlich für den Unterricht in den höheren Klavierklassen und in der Theorie angestellt werden und hat sich bis zu 24 Stunden wöchentlichen Unterricht zu verpflichten. Bewerber werden ersucht, sich schleunigst mit den Nachweisen ihrer Befähigung, sowie der bisherigen Thätigkeit und unter Angabe ihrer Gehaltsansprüche bei dem Unterzeichneten schriftlich zu melden. Strassburg. Fr. Stockhausen, Direktor des städtischen Musik-Konservatoriums.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

In der nächsten Zeit bringt der **„Klavier-Lehrer“** folgende grössere Aufsätze:

Vorschläge zur Beschränkung der Willkür bei der Wahl der Notenwerthe für die Taktschläge, von Dr. Hugo Riemann.
Das Transponiren als Finger- und Gedankenübung für Klavierspieler, von C. Witting.
Behandlung des Lehrstoffes, von Emil Breslaur.
Ueber das Arpeggio auf dem Klavier,
Ueber den Gebrauch des Metronoms, } von Louis Köhler.
Die Familie Scarlatti, von Louis Schlösser.
Das Klavier-Pedal, von Gustav Stöwe.
Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung, von Prof. Dr. W. Schell.

Das Aufblühen der Harmonie.

Von **Anna Morsch.**

Mein Versprechen, verehrte Freundin, meinen früheren Briefen einige erklärende Zeilen über das erste Aufblühen der Harmonie hinzuzufügen, will ich heut einlösen, haben Sie nur wiederholt Nachsicht, wenn mein Weg Sie von neuem durch das Dunkel der Klosterzellen, zu den Gelehrtentischen grübelnder Mönche führt. Es war eine lichtlose Zeit, der die Wunderblume „Harmonie“ entspross, auf den Gemüthern lastete der Druck, den das unruhige Wogen der Zeit, die Strenge eines despotischen Kirchenregiments ausübten, ist es anders möglich, als dass die ersten treibenden Keime blass und farblos im Tageslicht erzittern? — Die alten Völker hatten die Harmonie in unserem Sinn nicht gekannt, sie brauchen das Wort, „ἁρμονία“ in andrer Bedeutung, ihnen ist Wohlklang, geordnetes Maass, die schönen Linien der Kunst, der einschmeichelnde Rhythmus der Sprache „Harmonie.“ Sie kannten nur den unisono Gesang, höchstens vielleicht klangen Stimmen und Instrumente in Oktaven zusammen, und unser modernes Orchester mit seinem polyphonen Reichthum würde ihnen gleich einem unverständlichem Chaos erschienen sein.

Das Christenthum war auch hier bahnbrechend, ihm gebührt einzig die Ehre, das Zauberland der Harmonie entdeckt und bebaut zu haben.

Aber es verfloss noch beinahe ein Jahrtausend christlicher Zeitrechnung, bis sich die Spuren der neuen Macht regten, und zwar taucht sie grade in jenen Zeiten auf, wo die christliche Musik endlich die letzten Fesseln der Antike abstreitte, und nun, gänzlich emanzipirt ein neues, selbstständiges Leben versuchte. Wenn wir den Entwicklungsgang der christlichen Kunst verfolgen, so tritt uns bei den einzelnen Zweigen eine seltsame Erscheinung entgegen. Plastik und Malerei hatten sich bemüht, gänzlich mit der Antike zu brechen, man hat nur in Rom's Katakomben hinunterzusteigen, um zu sehen, wie sich dort, angesichts der lebensvollsten Schöpfungen griechischer und römischer Zeit ein neues Geschlecht in kindlich

naivem Stammeln bemühte, gleich in dem Leben auch in der Kunst wieder von vorn anzufangen. Unter den Stürmen der Zeit senkte sich völlige Vergessenheit über die antike Herrlichkeit, und der christlich germanische Geist errang sich in unendlich mühseliger Arbeit seine eigene Entwickelung, bis es erst späten Jahrhunderten gelang, die eigenen Errungenschaften mit dem wiedererweckten Geist der Antike zu durchdringen und zu veredeln. Im Gegensatz hierzu hatte die Musik ihren Zusammenhang mit der Antike nie verloren, der alte gregorianiche Gesang, die musica plana, vorzüglich das ganze Gebäude der Theorie gründet sich immer wieder auf die alten Reminiscenzen. Die Kirche hatte allen Einfluss antiken Geistes- und Kulturlebens verschmäht, der neue Glaube wollte keinen Zusammenhang mit den heidnischen Elementen, so verschmähte er die köstlichsten Güter, und nur eins hatte die Kirche sich angeeignet, zugleich das schwächste Produkt griechischen Kunstgeistes, es war die griechische Diatonik mit ihrem auf den Accent des Wortes basirenden Rhythmen. Mit diesem System war eine Fortentwicklung unmöglich, die Enge der Tetrachorde, die Gebundenheit an den Rhythmus der Sprache, vorzüglich auch noch die Stimmung der Terz nach dem Pythagoräischen System, alles dies zwang die Kunst in einen engen Kreis, und vergebens strebte das freie Himmelskind in den ersten Jahrhunderten seine Schwingen unter diesem Druck zu regen. Wir sehen die älteren Theoretiker immer wieder und wieder zu den griechischen Theorien zurückkehren; Gregor, der erste grosse Reformator brach zwar mit der Metrik der Sprache, aber noch immer behielt sein Gesang jenes rezitirende Gepräge, das sich in diatonischer Folge von Stufe zu Stufe fortzieht, und bei aller Feierlichkeit sich doch einer monotonen Förmlichkeit nicht erwehren kann. Der hieratische Geist der Zeit trug das Seine zu dieser Beschränktheit mit bei. Das katholische Christenthum, das Papstthum des Mittelalters mit seiner imponirenden Machtentfaltung, seinem äusseren blendenden Glanze übte eine unbegrenzte Macht über die Menschengemüther aus, subjektives Denken und Empfinden, die sittliche Würde des Einzelnen verschwand in der allgemeinen Masse unter dem Priesterregiment, und dieser mächtigsten aller Despotien erlag auch die Musik. Sie ist zu den gregorianischen Zeiten das getreueste Abbild des zum starrsten Dogma veräusserlichten Christenthum's geworden. Jener frische Herzschlag, der noch in den Kirchengesängen der ambrosianischen Zeit pulsirt, war unterdrückt worden, die Volksgemeinde als ein zu weltliches und unwürdiges Glied wieder von der Theilnahme am Gesange ausgeschlossen, Vorsänger und gelernte Chöre leiteten den Ritus, und nur bei den Schlussworten, beim Amen, beim Alleluja oder Kyrie war dem Volke gestattet mit einzustimmen.

Aber so streng auch die Kirche ihr Regiment ausübte, so fest sie auf äussere Formen und Ceremonien hielt, bis zu einer gewissen Grenze ging ihre Macht dennoch nur; in jedem einzelnen Herzen vollzieht sich das Mysterium des Glaubens in eigener Weise, nach seiner eigenen Subjektivität. Hier waren es besonders die nordischen Völker, die trotz der Annahme des Christenthums sich dennoch viel von ihren Eigenthümlichkeiten bewahrt hatten. Neben dem neuen Gott der Liebe, dem sie sich noch in scheuer Ehrfurcht nahten, lebten die Erinnerungen an die alten Naturgötter noch lebendig im Herzen fort, und führten dort ein spukhaftes, geheimnissvolles Dasein. Aber auch das Bewusstsein der echten Menschlichkeit, des freien Entschlusses, wo es einmal galt für die eigenste Empfindung einzutreten, konnte durch kein noch so strenges Regiment, durch keine Straf- und Bussmittel gänzlich verlöscht werden. Als nach den langen Kriegeswogen der Völkerwanderung endlich ein Stillstand eintrat, da regte sich's auch in den verschüchterten Menschengemüthern, und der so lange gehemmte Strom der Empfindung brach sich nun unaufhaltsam Bahn.

Da die Beschränkung im Ritus der Kirche dem Volke nur das Einstimmen auf den Schlussworten gestattete, so suchte sich die Sangeslust hier Genüge zu schaffen, und in langen texteslosen Vokalisen strömte hier die lyrische Empfindung des Herzens hinaus. Diese sogenannten „Jubilos“, die dem streng geregelten Kirchengesange wie freie Naturlaute gegenüber standen, erreichten mit der Zeit eine solche Ausdehnung, dass sie dem Gedächtniss Schwierigkeit bereiteten, und nun bemächtigten sich die gelehrten Musiker des ergiebigen Stoffes; sie versuchten diesen texteslosen Melismen Worte unterzulegen und sie rhythmisch zu gliedern. So geordnet und gesammelt sind sie unter dem Namen Sequenzen und Prosen, weil sie reimlose Texte enthielten, aufgezeichnet und erhalten, und die St. Gallener Sängerschule ist es vorzugsweise, die sich auf diesem Gebiete reiche Lorbern erworben hat.

Die Lust am Gesange war aber einmal erwacht, und der Strom der Empfindung durch kein noch so strenges Kirchenregiment zurückzudrängen. Mächtig regt sich's aller Orten und inmitten der alten Ordnung taucht plötzlich das neue Wunder der Harmonie, das Organum, wie es die Zeit nannte, auf. Wo und wie es zuerst entstanden, das fragen wir uns vergebens — stehen wir denn aber nicht in jedem beginnenden Frühjahr ebenso staunend und fragend vor dem Schöpfungswunder in der Natur, wenn unter den lauen Lenzeswinden den rauhen, kahlen Stämmen frisches, blühendes Leben emporspriesst? Uns, die wir mühelos die Errungenschaften der Vergangenheit entgegennehmen, erscheint das mühselige Suchen und Tasten nach Licht für eine anscheinend so naheliegende Sache wohl wunderbar, und doch möchte ich hier an einen Ausspruch Julius Braun's erinnern, der da sagt, dass an dem, was heut jeder Schulknabe weiss, die Denkerqualen von Jahrhunderten hängen. Es scheint so einfach, dass beim Wechsel-Gesang, wenn die tiefen Männerstimmen eine Melodie intonirt hatten, die antwortenden Knabenstimmen versuchten, dieselbe in einer ihnen bequem liegenden Lage eine Octave oder Quinte höher nachzusingen, und als die katholische Kirche den Wechsel-Gesang wieder zum unisono Gesang zurückführte, da erklangen dann die Stimmen in ihren verschiedenen Lagen zusammen. Hier ruhen also die Anfänge aller Harmonien. Allerdings fing die neue Kunst in einer Weise an, die

bald von einer späteren als ärgster Fehler verworfen wurde, nämlich in Fortschreitungen von reinen Quinten und Oktaven, aber die Einsicht in diese Naturwidrigkeit konnte erst kommen, nachdem man das Bewusstsein der Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen erlangt hatte. Die Kunst des Organisirens oder das Organum, das von manchem Historiker (Kiesewetter u. A.) so gern ganz in das Fabelreich verwiesen wird, scheint mir nur die natürliche Konsequenz aus dem damaligen Zustande der Musik. Diapason, Diapente und Diatessaron gelten ja noch von der antiken Zeit her als vollkommene Konsonanzen, warum sollten die Stimmen nicht in solchen anerkannten Intervallen zusammen klingen? Auch der Ernst und die Gründlichkeit, mit dem die alten Schriftsteller dieses Thema behandeln, spricht dafür, dass das Organum eine allgemein bekannte und geübte Sache war, ausserdem tritt aber noch ein wichtiger Faktor hinzu. Die Geigen der nordischen Völker mit ihren drei Saiten hatten einen flachen Steg, so dass, wenn der Spieler mit dem Bogen darüber hinstrich, alle drei zusammen ertönten. Führte der Spieler auf der höchsten Saite irgend eine Melodie aus, so klangen stets Quinte und Grundton mit. Aehnliche Wirkung, an die das Ohr gewöhnt war, suchte wohl der Künstler auf der Orgel zu erreichen. Wenn er mit der rechten Hand oder Faust die plumpen Klaves der Orgel schlug, und eine Melodie intonirte, so fügte er wohl, um den Ton eindringlicher zu machen, mit der linken Hand die Quinte hinzu. Die Zeit liebte das Kräftige und Derbe, und da das Gehör einmal den scharfen Zusammenklang nicht scheute, so ist es sehr naheliegend, dass auch die menschlichen Stimmen einen ähnlich klingenden Gesang ausführen mochten.

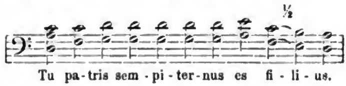
Sangen Männer und Knabenstimmen in Oktaven zusammen, so liess der Sänger, welcher den Gesang durch seine Kunst verzieren wollte, seine Stimme eine Quinte höher als die tiefen Männerstimmen ertönen, sie bildete dadurch zu den hohen Knabenstimmen eine Quarte, und das war die Kunst, die man allgemein als Organum bezeichnete.

Wir empfangen die ersten schriftlichen und ausführlichen Nachrichten über diese neue Kunst durch den flandrischen Mönch Hucbald v. St. Amand, der bis in den Anfang des ersten Jahrtausend nach Christi lebte. Der Ernst, mit der er die Sache behandelt, und die vielen Zeugnisse in den Traktaten späterer Chronisten lassen eigentlich keinen Zweifel übrig, dass die Kunst in dieser Weise bekannt und ausgeführt wurde. Dass Hucbald nicht selbst Erfinder des Organum gewesen, lesen wir aus seinen Schriften, und aus der Weise, wie er versucht, eine bereits gekannte und geübte Kunst in feste Regeln und Gesetze zu fügen, Ich lasse in Folgendem den Autor selbst reden, seine Auseinandersetzungen sind seinem Werke: „Musica enchiriadis" entnommen.

Hucbald schreibt: „Der Einklang ist kein Intervall, keine wahre Konsonanz, sondern Identität. Die Konsonanz beruht auf dem Zusammenklingen zweier Töne, die nicht derselben Tonstufe angehören, die also jede für sich ein Besonderes sind. Das Organum, auch Diaphonie genannt, besteht nicht aus gleichartigem, sondern aus einem einträchtig zweispältigem Gesange. Es giebt einfache und zusammengesetzte Konsonanzen, die einfachen sind Diatessaron, Diapente und Diapason, aus diesen dreien setzen sich die anderen zusammen. Die Oktave unterscheidet sich vom Einklang nur wenig, denn jeder Ton wird an der achten Stelle gleichsam neu geboren und leitet eine neue Ordnung ein. Man kann einen Gesang in 2 und 3 Oktaven verdoppeln, das ist der erste und einfachste Zusammenklang:

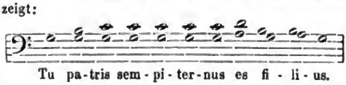


Ganz besonders kommt der Name Organum unter den übrigen Konsonanzen den Quinten und Quarten zu. Die Quinte zeigt in den Fortschreitungen der Melodie genau dieselbe Folge von Ganz- und Halbtönen wie beim Grundton, deshalb ist ein Organum in Quinten auch unbedenklich auszuführen:



Bei der Quarte zeigen sich andre Verhältnisse, und daher ist solch Organum nicht in jedem Fall anwendbar, sondern muss kunstgerecht mit der nöthigen Vorsicht behandelt werden."

Hucbald unterscheidet aber noch eine Art Organum, die im Gegensatz zu den parallelen Quarten und Quinten das schweifende Organum genannt werden könnte. Die Quartenfolgen herrschen hier allerdings auch noch vor, aber es mischen sich im Durchgang Sekunden und Terzen mit ein, wie das Beispiel zeigt:



So hässlich auch dies noch klingt, so treten doch hier zum erstenmale dissonirende Durchgangsnoten auf, und dieses fortschreitende Zeichen ist wohl zu beachten. Hucbald wendet dies Organum nur zweistimmig an, während er lehrt, dass das Parallelorganum mit reicherer Stimmenzahl verdoppelt werden könnte. „Singen ihrer", so sagt er im Vollgefühl der Schönheit dieses Organums, „zwei oder drei mit bedächtiger Gravität zusammen, wie es diese Singweise erheischt, so wirst du aus der Vermischung der Stimmen einen angenehmen Zusammenklang entstehen sehen, denn es werden sich verschiedene und süsse Kantilenen in einander mischen, und genau ausgeführt wird die Annehmlichkeit dieses Gesanges ausgezeichnet heissen dürfen." —

(Schluss folgt.)

Eine Klavierschule aus dem Jahre 1789.

Von **Schwarzlose.**

(Schluss.)

Die nun folgende eigentliche Anweisung enthält 6 Kapitel. Es ist erstaunlich, welch' reiches Material dem angehenden Klavierspieler in den darauf folgenden sechs Kapiteln geboten wird. Die sogenannte allgemeine Musiklehre wird in höchst ausführlicher Weise vorgetragen und mit fortlaufenden ergänzenden Bemerkungen, wie oben schon angedeutet, versehen. Dabei ist die Behandlung des Fingersatzes mit ganz besonderer Ausführlichkeit dargelegt und an einer grossen Menge von Beispielen erläutert. Nicht minder ausführlich ist die Behandlung der verschiedensten melismatischen Figuren, welche bekanntlich in jener Zeit eine wichtige Rolle spielten, wie wir ähnliches auch bei Bach's „wahre Art, das Klavier zu spielen" sehen, jedoch sieht Türk ganz ab von der Akkordenlehre. Leider vermissen wir darin einen praktischen methodisch geordneten Lehrgang, nach welchem der Anfänger zu unterrichten ist. Die Lücke vom Anfang bis zu den oft erwähnten Handstudien bleibt offen und nur ein einziges Mal giebt Türk ein Verfahren an, die Kenntniss der Noten zu behandeln, welches unten mitgetheilt werden wird.

Kapitel I beginnt im ersten Abschnitt mit der Abtheilung des Klaviers in Oktaven; sämmtliche Oktaven werden in Noten und Buchstaben vorgeführt. Auch eine kurze Notiz über Erfindung der ersten Noten wird gegeben und Jean de Meurs als solcher bezeichnet. Dann werden das Notensystem und die Hülfslinien gezeigt, die verschiedenen Schlüssel, C-Schlüssel, Bassschlüssel und Violinschlüssel in ihren verschiedenen Stellungen vorgeführt. Wörtlich heisst es dann: Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine blosse Gedächtnisssache daraus machen, so will ich eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, dass sie sehr leicht ist. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich hier auf eine unbedeutende Kleinigkeit einlasse, die aber insofern wichtig wird, als sie nun einmal erlernt werden muss und bei einer vernünftigen Methode spielend erlernt werden kann. Wer schon eine leichtere hat, der bleibe ja dabei; denn ich will durch die meinige keine bessere verdrängen.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskantnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h und allenfalls noch c vor und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie. Nun liesse ich den Lernenden, ohne dabei auf die Geltung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf ebenderselben Linie stehen, und folglich auch alle c heissen, selbst suchen. In einigen Augenblicken wird er dieses eingestrichene c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem g auf der dritten Linie ebenso; alsdann zeigte ich ihm das e und h auf der zweiten und vierten Linie. Nun wird's ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denn wenn er weiss, dass die auf der ersten Linie c, und die auf der zweiten e heisst, so wird er leicht begreifen, dass das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muss u. s. w. Auch habe ich nichts dawider, wenn man ihn nur das c kennen lehren und alsdann unter die reihenweise geschriebenen Noten die übrigen Buchstaben setzen lassen will, wie Hiller in seiner Anweisung zum Gesange den Rath giebt. Wüsste der Anfänger die Noten der eingestrichenen Oktave zu benennen, so könnte man ihn allenfalls noch mit der ersten Hälfte der zweigestrichenen Oktave bekannt machen. Hierbei würde ich ihm zeigen, dass man sich der Nebenlinien, die ebenfalls Zwischenräume haben, da bedient, wo die fünf gewöhnlichen Linien aufhören. Die wenigen Noten unter derselben wird er in kurzem selbst benennen können, man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu sagen, bis sie vorkommen. Auch die noch rückständigen Noten über den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit den Bassnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten und zwar nach ihrer Lage bekannt machen. Dies kann anfangs mit c und f geschehen.

Man sagt ihm nämlich, dass alle breite Tasten, neben welchen rechts zwei kurze (Obertasten) liegen, c heissen und lässt ihn nunmehr selbst alle fünf c aufsuchen. Beim f liegen rechts drei kurze Tasten. Oder will man dem Anfänger lieber die Taste d bekannt machen, so versteht es sich, dass man ihm alsdann eine schmale rechts und eine links zum Kennzeichen bestimmt. Die übrigen Untertasten wird er bald selbst kennen lernen, wenn man ihm sagt, dass sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erkläre man ihm, dass z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heisst u. s. w. Dass dieselbe Taste (wenn vor der Note d ein b steht) auch des genannt werde, sagt man ihm ebenfalls nur bei einem vorkommenden Falle; denn wenn er alles auf einmal vornimmt und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung giebt, der dürfte nur bei Wenigen etwas ausrichten, weil der Sachen beim Klavierspielen anfangs so viele zu merken sind, dass sie nur ein fähiger Kopf alle behalten möchte. Ist der Anfänger mit den Noten und Tasten so bekannt, dass er sie in und ausser der Reihe zu benennen weiss, so würde ich ihm nunmehr sagen, dass das eingestrichene c das mittelste c auf dem Klaviere bezeichnet.

Die Taste zu dem rechts liegenden d lernt er alsdann leicht finden u. s. w. Ich halte es für über-

flüssig, mehr hiervon zu sagen — vielleicht bin ich schon zu umständlich gewesen — da jeder Lehrer hieraus sehen kann, wie dem Lernenden diese Dinge auf eine fasslichere Art und in kürzerer Zeit, als es häufig geschieht, bekannt gemacht werden können. Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten u. s. w., womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden beschäftigen darf, auch einige praktische Uebung habe, so würde ich ihm nebenbei etwa die fünf Töne c, d, e, f, g auf und abwärts spielen lassen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, so erkläre ich ihm vorläufig, dass zu einer Reihe von mehreren Tönen z. B. von c bis c fünf Finger natürlicher Weise nicht hinreichend sind: ich würde ihm daher die beiden Hülfsmittel, das Untersetzen und das Ueberschlagen bekannt machen, ihn die Tonleiter von C-dur durch zwei Oktaven spielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen lassen u. s. w.

Bei diesen Vorübungen brauchte er noch nicht nach Noten zu spielen, denn anfangs muss man ihm ohnedies erlauben, auf die Finger zu sehen; lernt er diese dadurch richtig halten und nach der Reihe gebrauchen, so hat er Nutzen genug davon. Doch nun wieder zur Hauptsache. —

Hierauf kommen die Versetzungszeichen, stets an Beispielen gezeigt, zur gründlichen Erklärung. Ferner die verschiedenen Intervalle, die Bildung der Dur- und Mollleitern, nebst ihren Vorzeichnungen. Mit einer kurzen Erläuterung der alten Tonarten schliesst der zweite Abschnitt ab. Der dritte Abschnitt handelt von der Geltung der Noten, von den Punkten und von den Pausen. Mit grosser Genauigkeit wird hier wiederum alles damals Bekannte herangezogen, so z. B. die älteren Notenformen, Maxima, Longa etc. sowie mit dem Takt als solchem. Auch die Triolen und Sextolen finden ihre Berücksichtigung mit einer hübschen Anleitung, wie dieselben zu vertheilen sind, wenn die Begleitung in gerader Taktart steht. Neben verschiedenen Beispielen, wie fälschlich verfahren werden kann, wird die genaue Ausführung gezeigt.

Der vierte Abschnitt beschäftigt sich mit dem Takte und den Accenten. Hier werden alle nur möglichen Taktarten aufgezählt, selbst solche, die nur in älteren Musikstücken noch zu finden sind. An einigen praktischen Beispielen wird gezeigt, wie man den Schüler an ein gutes, richtiges Spielen im Takte gewöhnen kann, wobei nochmal die Triole und punktirte Note, sowie die Syncope (durchschnittene Note) an praktischen Beispielen gut auszuführen gelehrt wird. Im fünften Abschnitte ist die Rede von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes und bringt eine Anzahl technischer Ausdrücke für das Tempo und den Ausdruck, soweit diese für den Anfänger nöthig sind, während eine ausführlichere Anweisung zum Ausdruck der angezeigten Charaktere in einem besonderen Kapitel folgen soll. Der sechste Abschnitt dieses ersten Kapitels führt die Nebenzeichen und Kunstwörter vor und versteht darunter das Wiederholungszeichen, die Fermate, Ausdrücke wie Coda, si replica, verte und ähnliche.

Das zweite Kapitel, ziemlich 70 Seiten umfassend, giebt, stets an Beispielen erläutert, die reichhaltigste Belehrung über den Fingersatz und gliedert den Stoff in: Anweisung für stufenweis fortschreitende, einstimmige Gänge, wozu auch die Leiter genommen wird, dann zweistimmige Sätze, Doppelgriffe und daraus gebildete Sprüngen und zwar insbesondere Terzen, welche zusammen anzuschlagen sind, gebrochene Terzen, desgleichen Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven. In den beiden folgenden Abschnitten wird an vielen Beispielen der Fingersatz für drei und vierstimmige Sätze und die daraus gebildeten Passagen und dann der Wechsel beider Hände, das sogenannte Ueberschlagen und Eindringen der Hände gezeigt.

Das dritte Kapitel handelt von den Vor- und Nachschlägen und giebt in den vier Abschnitten eine Zahl von Beispielen der mannigfachen Arten der Vorschläge und zwar 1) die veränderlichen Vorschläge (Vorhalte) womit die jetzt üblichen langen Vorschläge gemeint sind, 2) die unveränderlichen Vorschläge, d. i. die kurzen Vorschläge. Dann folgen die Nachschläge, die in solche geschieden werden, welche nur aus einer Note bestehen und einfache heissen und solche, welche aus zwei Noten bestehen und doppelte heissen.

Das vierte Kapitel bespricht die wesentlichen Manieren. Man versteht darunter Verzierungen, welche statt gewisser simpler Töne angebracht werden. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfach: Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bei, sie beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängender, sie unterhalten die Aufmerksamkeit, sie geben den Tönen grösseren Nachdruck, sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen, sie bringen ausser der nöthigen Mannigfaltigkeit gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück. Die wesentlichen Manieren werden vom Komponisten gemeiniglich vorgeschrieben.

Die zufälligen oder willkürlichen Verzierungen werden vom Spieler erfunden und nur selten vorgeschrieben und bestehen aus vielen Tönen, Läufen und dergleichen.

Die wesentlichen Manieren zerfallen in solche, welche durch zwei oder drei Noten angedeutet werden, und in solche, welche durch gewisse Zeichen bezeichnet werden. Ueber die Anwendung der Manieren gelten folgende Regeln: Man sei nicht verschwenderisch mit den Manieren; man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind; man richte sich in Absicht auf geschwinde oder langsame Ausführung der Manieren so viel als möglich nach dem Charakter und der Bewegung des Tonstückes; man wechsle mit verschiedenen Manieren.

Zu den wesentlichen Manieren wird gerechnet: 1) der Anschlag (Doppelvorschlag), 2) der Schleifer, der punktirte und der unpunktirte, 3) der Schneller, 4) der Triller und zwar der gemeine oder eigentliche (lange, ganze) Triller, der Triller ohne Nachschlag. der Triller mit Nachschlag, der Triller von unten, der von oben, der kurze, halbe oder Pralltriller. Ferner der Mordent (Pinçé, Kräusel oder Beisser), Der Zusammenschlag. Das Battement. Der geschnellte Doppelschlag. Die Bebung. Das Arpeggio.

Alle diese Manieren werden aufs genaueste er-

klärt und beschrieben und in Hinsicht ihrer Ausführung an Beispielen erläutert.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit den willkürlichen Manieren und zählt dazu die Fermate mit ihren Verzierungen, dann die ein- und mehrstimmigen Kadenzen, wozu jedesmal Beispiele das Nöthige erläutern.

Das sechste Kapitel bringt schliesslich Anweisung über den Vortrag. Zum guten Vortrag gehört Fertigkeit im Spielen und Notenlesen. Sicherheit im Takte, Kenntniss im Generalbass und Kenntniss der vorzutragenden Tonstücke, Deutlichkeit in der Ausführung, Ausdruck des herrschenden Charakters, zweckmässige Anwendung der Manieren, richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudrückenden Empfindungen und Leidenschaften.

Unter allen diesen Forderungen ist der Ausdruck das höchste Ziel der Tonkunst, wenn nämlich der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen und anderen sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Alles Mechanische lässt sich erlernen, nur der Ausdruck setzt, ausser der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andere Kenntniss und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde ein vergebliches Unternehmen sein, wenn man alles, was zum Ausdruck gehört, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bei dem Ausdrucke soviel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühl beruht. Zu diesen Erfordernissen gehört der angemessene Grad der Stärke und Schwäche, das Stossen, Tragen und Schleifen der Töne und die richtige Bewegung. Zum guten Vortrage gehört vorzüglich ein deutlicher, voller, geschmeidiger, heller und angenehmer Ton, welcher beim möglichsten Grade der Stärke nicht rauh und beim pianissimo nicht undeutlich werde. Denselben zu erlangen muss für den Klavierspieler von äusserster Wichtigkeit sein. Eine sehr schöne Passage, bei welcher der Schüler merken lässt, dass er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe und dass die Ausführung derselben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer gewiss nicht so viel Vergnügen, als eine etwas schlichtere Stelle, die mit gewisser Ruhe und scheinbarer Leichtigkeit vorgetragen wird. Man wähle darum nie zu schwierige Stücke zum Vortrage, denen der Spieler nicht vollkommen gewachsen ist. Der Zuhörer beurtheilt den Spieler nicht nach der Grösse der vorgetragenen Schwierigkeiten, sondern wie sie ausgeführt wurden.

Das unentbehrlichste Erforderniss zum guten Vortrage ist ohne Zweifel eigenes, richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudrückende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die Winke grösstentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bei solchen Personen wenigstens mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht, obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten Vortrag beibringen wird. —

Nach diesen sechs Kapiteln folgt dann noch ein Anhang, in welchem einige Belehrung über Temperatur und über das Stimmen des Klaviers ertheilt wird.

Ein anderer Abschnitt behandelt nachträglich die Ausdrücke: Walze, Schwärmer, Passage (Roulade), Coloratur.

Der dritte und vierte Abschnitt ertheilt Auskunft über verschiedene Benennungen für Instrumentalformen z. B. Sinfonie, Ouvertüre, Konzert, Suite, Fantasie, Capriccio, Präludium, Fuge, Kanon und verschiedene Tanzformen.

Der letzte Abschnitt endlich bespricht die Stilarten in der Musik und giebt eine kurze Belehrung über den Kontrapunkt.

Musik-Aufführungen.

Die neugebildete Bilse'sche Kapelle, die sich am 16. September zum ersten Male im Konzerthause hören liess, kann mit dem Erfolge ihres ersten Auftretens wohl zufrieden sein. Das war ein Zusammenspiel, wie man es bei solchen, seit kurzem erst zusammen wirkenden Orchesterkräften kaum für möglich gehalten. Her Hofkapellmeister Bilse hat seinen alten Ruf als vorzüglicher Musiker, Dirigent und Meister des Einstudirens abermals glänzend bewährt. Der Eröffnungsabend bot uns u. a. Dvorschaks Slavische Rhapsodie No. 1, D. Liszt's zweiten Mephisto-Walzer, Beethovens C moll Sinfonie und Stücke von Servais, Fr. Schubert und Chaussier, die zweien Solisten der Kapelle, Herrn Cornélis Liégeois, Violoncellist, und Herrn Henry Chaussier, Waldhornist, Gelegenheit boten, ihre hohe Künstlerschaft, die auch vom Publikum enthusiastisch anerkannt wurde, zu beweisen. Neu war Dvorschaks Rhapsodie, ein eben so frisches, natürliches und leichtfliessendes, als pikant instrumentirtes Stück, besonders anziehend durch Gegensätze von ganz überraschender und fein humoristischer Wirkung.

Herr Rath Engel führte uns in seinem Theater-Saale ein Wunderkind, die 15jährige Violin-Virtuosin Sgra. Teresina Tua vor, die durch ihre aussergewöhnlichen Leistungen, ihr leichtes, elegantes, durchaus sauberes Spiel, ihre staunenswerthe Technik und den Adel ihres Tones grosse und gerechte Bewunderung erregte. Es spiegelt sich in ihrem Spiel der ganze Zauber ihrer lieblichen Erscheinung und ein echtes, naives Künstlergemüth. Ich hörte sie am dritten Abende ihres Auftretens, an dem sie eine Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, ein Stück von Monasterios und Ernst's Air hongrois vortrug, allerdings Stücke, die in der Wagschale der Kunst nicht schwer wiegen, die ihr aber Gelegenheit boten, ihre Virtuosität nach allen Seiten hin leuchten zu lassen. Wird zu der französischen Schule, welche sie genossen, nun noch eine gediegene, deutsche kommen, welche ihr die Schätze unserer Literatur erschliesst

und sie empfänglich macht für deren Grösse und Erhabenheit, dann wird sie dereinst zu unsern grössten Violinkünstlerinnen zählen.

Fräulein Ottilie Lichterfeld, welche in dem Konzert mitwirkte, hatte wahrscheinlich nicht genügend Zeit gehabt, sich vorzubereiten, denn ihre Leistungen entsprachen durchaus nicht den Anforderungen, welche man an die treffliche Künstlerin zu stellen gewöhnt ist. Zwar gelangen einige Gesangsstellen im ersten Satz des Klavier-Konzertes von Saint-Saëns recht gut, zumeist aber klang das Spiel, besonders in den Passagen, verwischt, und das zweite Hauptthema wurde in einer Weise herausgestochen, dass man alle Musikheiligen hätte zu Hilfe rufen mögen. Chopin's As-dur-Walzer No. 34, No. 1, den jeder Dilettant auswendig spielt, gelangte auch nicht recht zur Geltung, Klarheit und Sicherheit mangelten, und die dritten Viertel der Begleitung kamen fast immer um ein Achtel zu kurz. Nun Frl. L. wird hoffentlich in den nächsten Tagen die Scharte auswetzen.

Von der sehr begabten Koloratursängerin Fräul. Bruni hörte ich eine Arie aus dem Barbier und Lieder von Schubert und Gonnod. Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Für die weitesten Kreise wird die Nachricht von Interesse sein, dass die Schüler und Verehrer des verewigten Prof. Dr. Theodor Kullak beabsichtigen, auf dem Grabe ihres unvergesslichen Meisters ein würdiges Denkmal zu errichten. Dem Komité, welches sich zu diesem Zwecke gebildet hat, gehören an die Herren Dr. Hans Bischoff, Prof. Heinrich Hofmann, Fritz Kirchner, Moritz Moszkowski, Ph. Scharwenka, Hofpianist Xaver Scharwenka und Direktor Richard Schmidt. Bei dem künstlerischen Weltruf des Verstorbenen ist zu erwarten, dass dieser Plan allseitigen Sympathien begegnen wird. Die Mitglieder des Komités, insbesondere die Herren Prof. Hofmann (Franz-Str. 1) und Direktor Richard Schmidt (Königin-Augusta-Str. 3) sind zur Annahme von Beiträgen bereit.

— Die Königliche Musikschule zu Würzburg, unter Leitung des Herrn Dr. Karl Klieber, hat ihr siebentes Unterrichtsjahr beendet, und schliesst mit einer erfreulichen Zunahme ihrer Schülerzahl. 216 Musikschüler, 388 Hospitanten besuchten die Anstalt, 6 Zöglinge wurden mit dem Zeugniss der Reife entlassen: ausserdem haben im Laufe des Jahres ungefähr 14 Schüler der verschiedensten Disziplinen Anstellungen theils in Würzburg selbst, theils ausserhalb in Deutschland und anderen Landen erhalten. Die auf Erreichung der höchsten Ziele basirenden Tendenzen der Anstalt ergeben sich aus dem im Bericht veröffentlichten, dem Lehrplan zu Grunde gelegten Unterrichtsmaterial, wobei sich besonders die Klavierliteratur durch ihren gediegenen Inhalt, sowohl nach der klassischen, wie nach der modernen Richtung auszeichnet. Es fanden im Jahre statt: Fünf Abonnementskonzerte, bei denen auch auswärtige, bedeutende Künstler als Solisten mitwirkten, ferner die Aufführung des Messias von Händel in der Michaels-Kirche, zwei Festkonzerte zur Säkularfeier der Julius-Universität, 11 Schüleraufführungen vor geladenem Publikum und mehrere mit Ausschluss der Zuhörer. Hilfsbedürftigen Schülern wurden reichliche Unterstützungsgelder, Freistellen u. s. w. gewährt.

— Nach dem diesjährigen Bericht des Königlichen Konservatoriums zu Dresden, das seinen 26. Jahreskursus beendet hat, kann der artistische Direktor der Anstalt, Herr Hofkapellmeister Dr. Franz Wüllner mit voller Befriedigung auf die auch in diesem Jahre erreichten Erfolge zurückblicken. Die aus allen Reichen der Welt hier zur künstlerischen Ausbildung zusammengeströmten 646 Schüler beweisen, wie weit der Ruf des Konservatoriums bereits auch in die ausserdeutschen Lande gedrungen ist. Es konnten in diesem Jahre von den abgehenden Schülern und Schülerinnen 14 mit dem Zeugniss der Reife entlassen werden, 5 davon erhielten am Konservatorium selbst Anstellungen als Lehrer. Ausserdem wurden aus den Instrumental- und Gesangklassen verschiedene Schüler im Laufe des Jahres als Mitglieder grösserer Orchester und Bühnen engagirt. Aus dem Lehrerpersonale scheidet der erst anfangs des Schuljahres als Lehrer des Chorgesanges eingetretene Herr Alban Förster wieder aus, um einem Rufe als Hofkapellmeister nach Neu-Strelitz zu folgen; seine Stelle wird durch Herrn-Musikdirektor E. v. Welz aus Liegnitz besetzt werden. Herr Professor Dr. Adolf Stern trat als Docent der Literaturgeschichte in das Kollegium ein. Die aus der Stiftung des verstorbenen Professors C. Kloss herrührenden Zinsen erhielt als Prämie Herr Paul Geist aus Dresden wegen seines Fleisses und seiner tüchtigen Leistungen. Der im vorigen Jahre bei Gelegenheit des 25jährigen Jubiläums gegründete Patronats-Verein hat durch freiwillige Beiträge ein Kapital zu einer Stiftung gesammelt, die den Namen „Jubiläums-Stiftung" erhielt. Die Zinsen sollen für begabte und bedürftige aus Deutschland gebürtige Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums verwendet werden. Der hohe Protektor dieses Vereins ist Seine Königl. Hoheit Prinz Georg, Herzog zu Sachsen. Ein reiches Bild der künstlerischen Rührigkeit gewähren die im Laufe des Jahres stattgehabten Aufführungen des Orchesters, des Bläser- und Streichquartetts und der sonstigen Ensemble-Uebungen, der Opernschule, der Musikabende im Institutssaale, der Prüfungen und öffentlichen Aufführungen, sie legen das beste Zeugniss von dem Geiste ab, der die Anstalt beseelt.

— Die drei bestehenden Horack'schen Klavierschulen in Wien wurden nach dem für 81/82 herausgegebenen Jahres-Bericht, mit Genehmigung des K. K. Landesschulraths um eine vierte in der inneren Stadt vermehrt, die im November 1881 unter Leitung

des Pianisten Herrn Koloman Chován als Vorstand und des Direktors der Singakademie Herrn Schmidt-Dolf als Leiter des Chorgesanges in's Leben trat. 52 Schüler, zu denen sich im Laufe des Jahres noch 38 weitere gesellten, eröffneten diese neue Schule. Die Anzahl sämmtlicher Schüler der Anstalten ist auf die stattliche Zahl von 701 herangewachsen. 44 Lehrer und Lehrerinnen leiteten den Unterricht, 5 Zöglinge, unter ihnen 4 Damen, meldeten sich zu der am 25. Mai cr. stattgefundenen Staatsprüfung und erhielten das Zeugniss ihrer Lehrbefähigung für das Lehramt des Klavierspiels an K. K. Lehrer- oder Lehrerinnen-Bildungsanstalten. Ueber die Bedeutung dieser Staatsprüfung enthält der Bericht einen sehr beherzigenswerthen Artikel des Herrn Dr. Friedrich Elbogen, Direktionsmitglied der Horack'schen Klavierschulen, in welchem darauf hingewiesen wird, dass zur Hebung des Musiklehrerthums und zur Bekämpfung des parasitenhaften Lehrdilettantismus die allgemeine Einführung dieser Staatsprüfung der einzig durchgreifende Weg sei. Zur Erreichung dieses Zieles sind die Horack'schen Schulen in der Weise vorangegangen, dass sie die Staatsprüfung zum Fundament ihres Verfassungsstatutes gemacht haben, und nur Lehrer, die das staatliche Examen bestanden, an ihren Anstalten einstellen.

— Herr Hermann Mohr, Direktor des hiesigen Luisen-Konservatoriums, versendet soeben einen Bericht über die letztjährige Thätigkeit seiner Anstalt, dem eine kurze Schilderung der Entstehung und des Wachsens derselben sowie ein lesenswerther Aufsatz über den gemeinsamen Klavierunterricht vorausgeht. Die Anstalt wurde im Jahre 1870 mit 9 Schülern eröffnet, sie zählt heut 291 Schüler und 28 Lehrer und Lehrerinnen für alle Fächer des Musik-Unterrichts. Seit Januar 1874 fanden 35 grössere Musikaufführungen statt, an denen sich auch das Orchester sowie der Gesangverein der Anstalt betheiligten. E. B.

— Der Hofpianoforte-Fabrikant Herr E. Ascherberg in Dresden veröffentlicht ein Heft mit Zeichnungen der in seiner Offizin gebauten Flügel und Pianinos, die in den mannichfaltigsten Formen das Schönste und Edelste bieten, was man auf diesem Gebiete sehen kann. In Bezug auf äussere Ausstattung dürfte hier wohl auch der verwöhnteste Geschmack befriedigt werden. Ob der Ton der Instrumente auch der äusseren Ausstattung entspricht, das verkünden zwar die Zeichnungen nicht, aber es sprechen dafür die Gutachten der bedeutendsten Tonkünstler, die den Ton derselben rühmen, ferner die Thatsachen, dass die Instrumente auf verschiedenen Ausstellungen prämiirt und in den Dresdener Konservatorium-Konzerten sowohl, wie in den Konzerten einer Anzahl hervorragender Künstler, welche seit 1871 in Dresden konzertirt haben, benutzt worden sind.

— Frau Montigny Remaury, die Schwägerin von Ambroise Thomas, ist jüngst zum Officier d'Academie ernannt worden. Die Dame gilt für die genialste Pianistin Frankreichs und speziell für eine Beethovenspielerin ersten Ranges. Am 9. September spielte sie im Fest-Konzert in Baden-Baden und feierte Triumphe wie wenige Klavierspielerinnen vor ihr. Wir werden wahrscheinlich im Laufe der Saison diesen neuen Stern auch in Berlin hören.

Bücher und Musikalien.

Beethoven's Konzerte für Pianoforte mit Fingersatz und der vollständigen, für Pianoforte übertragenen Orchesterbegleitung versehen von Franz Kullak. Steingräber Verlag, Hannover. 5 Hefte. Gross Folio.

Die thätige Verlagshandlung, der wir bereits eine der besten kritischen Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten zu verdanken haben, bietet hier von den Klavier-Konzerten des unsterblichen Meisters eine neue Ausgabe dar, welche fast in jeder Hinsicht vorzüglich genannt zu werden verdient. Der Herausgeber dieser wunderbaren Beethoven'schen Sinfonien für Klavier und Orchester, Herr Franz Kullak, ein Sohn des zu früh dahingeschiedenen Altmeisters des Klavierspiels Prof. Theodor Kullak, stellt sich durch seine vorliegende Arbeit in die vorderste Reihe der heutigen Klavierpädagogen, in würdiger Weise den Fusstapfen seines uns unvergesslichen Vaters folgend. Die Vorzüge der Fr. Kullak'schen Ausgabe sind mannigfaltiger Art. Was zunächst den Text anbetrifft, so ist derselbe korrekt und authentisch nach vorhandenen Autographen und ersten Originaldrucken hergestellt worden. Etwaige Varianten, sowie Zusätze und fragliche Stellen wurden in besonderen kritischen Anmerkungen am Fusse der Seiten erörtert. Die vollständige, für ein zweites Pianoforte geschickt übertragene Orchesterbegleitung ist sehr übersichtlich gleich unter die Solostimme gesetzt worden, in derselben Art, wie sie zuerst Liszt bei Herausgabe seiner sinfonischen Dichtungen für zwei Klaviere angewendet hat. Der Vortheil dieser sehr zweckmässigen gleichsam Partitur-Schreibweise ist in die Augen springend. Ganz besonders wird die genaue Bezeichnung eines ebenso durchdachten wie praktischen Fingersatzes allen Lehrern und Schülern eine willkommene Zuthat sein, welche beiden Theilen viel Zeit und Mühe erspart. Man dürfte in allen Kreisen der Lehrer (mit vielleicht wenigen unmassgeblichen Ausnahmen) jetzt endlich zu der Ueberzeugung gelangt sein, dass die eigentliche Seele einer jeden wirklich guten Ausgabe von Klavierwerken vor allen Dingen in einem sorgfältig angedeuteten Fingersatze zu suchen sei. Als eine schätzenswerthe Zugabe zu den Konzerten sind die beigefügten acht Original-Kadenzen von Beethoven zu betrachten, welche ausserdem ein besonderes musik-historisches Interesse zu beanspruchen vermögen. Das von dem Herausgeber verfasste, 28 Seiten füllende Vorwort möchte ich als ein gelungenes Meisterstückchen musik-philologischen Fleisses und

ausserordentlicher Belesenheit bezeichnen. Dies Vorwort zerfällt in folgende drei Abtheilungen: 1) Allgemeines über Beethoven's Klavierspiel bis zum Jahre 1809; 2) allgemeine Bestimmungen über den Vortrag Beethoven'scher Klavierkonzerte; 3) über den Triller. In der letzteren Abtheilung behandelt der Verfasser an der Hand streng-historischer Forschung in eingehender Weise die noch immer ungelöste Streitfrage, ob der Triller nach der Lehre von Ph. Em. Bach, Leop. Mozart, Agricola, Löhlein, Joh. Adam Hiller, Türk, Clementi, Dussek, A. E. Müller, D. Steibelt und Friedr. Starke mit der höher liegenden Hülfsnote, oder aber nach J. N. Hummel, Kalkbrenner, C. Czerny u. A. mit der vorgeschriebenen Hauptnote zu beginnen habe. Obgleich nun auch Franz Kullak zu keiner endgültigen Lösung der Trillerfrage zu gelangen vermag, so gebührt ihm doch lebhafter Dank dafür, dass er die Ergebnisse mehrjähriger mühseliger Studien zu Nutz und Frommen der klavierspielenden Welt an dieser Stelle niedergelegt hat. Zuletzt noch eine kleine Ausstellung. Da ich aus dem C-moll-Konzert Seite 40, Zeile 4, Takt 1, sowie aus dem Es-dur-Konzert Seite 23, Zeile 4, Takt 2, ersah, dass Fr. Kullak im Prinzip durchaus nicht dagegen ist, eine zeitgemässe Aenderung solcher Stellen, bei denen Beethoven durch den seiner Zeit geringeren Umfang des Klaviers offenbar veranlasst war, Passagen oder Melodien in verkürzter und verkrüppelter Schreibweise wiederzugeben, nach Analogie der betreffenden Parallelstellen in besonderen Anmerkungen eintreten zu lassen, so begreife ich nicht recht, warum der Herausgeber bei allen anderen ähnlichen Stellen nicht ebenso folgerichtig verfahren ist. Ich habe dabei namentlich folgende Stellen im Auge: im Es-dur-Konzert Seite 10, Zeile 2, Takt 4, sowie Zeile 3, Takt 1; Seite 16, Zeile 4, Takt 7 und Seite 17, Zeile 1, Takt 1; Seite 22, Zeile 2, Takt 2 und 3; Seite 24, Zeile 1, Takt 3 und Zeile 2, Takt 1 bis 3. Diejenigen meiner geneigten Leser, welche sich für diesen nicht unwichtigen Punkt näher interessiren, erlaube ich mir wegen Mangel an Raum an dieser Stelle auf das Vorwort meiner unter No. 144 Edition Peters 1880 erschienenen Fingersatz-Ausgabe der Beethoven'schen Klavierwerke aufmerksam zu machen, woselbst die von mir vorgeschlagenen zeitgemässen Veränderungen obiger Stellen in Noten angegeben sind. Schliesslich sei mir noch die Bemerkung gestattet, dass es mir eine ganz besondere Freude gemacht hat, der vortrefflichen und durchaus gediegenen Fr. Kullak'schen Arbeit meine ungetheilte Anerkennung zu zollen. Richard Schmidt.

Dr. **Max Goldstein:** Richard Wagner's Parsifal. Bayreuther Briefe. Berlin, Freund & Jeckel.

Man muss der Meinung derer entgegentreten, welche den Autor für einen prinzipiellen Gegner der Wagner'schen Musikrichtung im allgemeinen und des Parsifal im besonderen halten. Würde er wohl als solcher folgenden, auf S. 41 seiner Schrift zu findenden Panegyrikus über Stellen des letztgenannten Musikdramas über's Herz gebracht haben?

— — „zauberischer, abgeklärter und diskreter, als je, schaltet Wagner oft im Parsifal mit dem Reichthum seines Orchesters. Im wesentlichen sind es ja kaum ein Dutzend Motive, welche hervortreten. Aber was ist aus ihnen geschaffen! Mit welch' glänzender, sich nie erschöpfender Kunst sind sie in einander verwebt und gegen einander gestellt und von einander abgehoben und mit einander aufgebaut zu oft berauschenden Stimmungs-Luftschlössern! Das zieht sich leise, sehnend, geisterhaft begehrlich an unser Ohr, und setzt sich gespenstisch dämmerungsvoll in unsere Phantasie, und Welle um Welle schwellt den Strom, und Faden um Faden mehrt das Gewebe und spinnt uns ein in Traumschimmer und Abendroth und Geheimniss, und hebt uns weit, weit über die Erde in's ferne Reich geflügelter Ahnung. Wer uns so bezwingt ist ein Genie. —"

Zwar werden sich nicht alle, die in diesem Sommer in Bayreuth waren, mit Dr. G's. Ansichten über Parsifal, in welchem er nicht den Gipfelpunkt Wagner'schen Schaffens zu erblicken vermag, einverstanden erklären, aber er begründet seine Ansichten in scharfer, geistvoller, von genauester Kenntniss der Partitur, wie der Wagner'schen und Eschenbach'schen Dichtung zeugenden Art, und verläugnet die grossen Schönheiten des Werkes ebensowenig, wie er dessen Mängel beschönigt. Als ein Mann, der es ehrlich mit der Kunst meint, spricht er seine Meinung auch über Wagner aus, wie es ihm um's Herz ist, unverblümt, geradezu. Und um dieser Ehrlichkeit halber, die auch dem Lobe einen grösseren Nachdruck verleiht, und der warmen, oft begeisterten Lobsprüche wegen, welche er den Schönheiten des Werkes spendet, sollten ihm auch die Wagnerianer manche allzugrosse Schärfe des Urtheils — die übrigens leicht hätte gemildert werden können, nicht zu hoch anrechnen.

— Von dem in No. 8 auf S. 99 dieses Blattes als neu, ungemein klar und zweckentsprechend gerühmten Werke des Herrn Professor **H. Schwing** „Practical Harmony", Baltimore, Georg Willig et Co. ist der zweite Theil erschienen. Derselbe enthält vorerst die Begleitung der Moll-, Dur- und chromatischen Tonleiter, verschiedene Harmonisirung und Transponirung harmonischer Motive, leitet dann zur Bildung kleiner mehrtaktiger Sätzchen mit Benutzung von Durchgangs- und Vorhaltstönen, übermässigen 6ten Akkorden, Trugschlüssen und enharmonischen Verwechslungen, und giebt schliesslich Anleitung zur Erfindung kurzer Perioden. Auch in diesem zweiten Theil ist der Plan des Verfassers, Theorie und Praxis stets Hand in Hand gehen zu lassen, auf's beste durchgeführt. Jeder Akkord, jede Akkordverbindung u. s. w. wird anschaulich dargestellt, sofort praktisch in den verschiedensten Umbildungen auf dem Klavier und auf der Orgel geübt und dann schriftlich dargestellt. Klavier- und Orgelspieler werden nach gründlicher Durcharbeitung des Werkes im Stande sein, kleine Präludien verschiedenen Charakters zu improvisiren und einen sehr zweckdienlichen Einblick in die harmonische und formale Gestaltung eines Tonstückes erlangen. So wird dasselbe wesentlich zur Förderung musikalischer Intelligenz beitragen und deshalb von Lehrern und Lernenden mit Freude begrüsst werden.

Emil Breslaur.

Winke und Rathschläge.

Hummel und Moscheles öfter zu üben, ist von besonderem Nutzen; es wird dadurch die feinere Technik für das Detail der Passagen-Spielkunst aufgefrischt, die zartere Finger-Evolution gebildet und folglich die Kunst der schönen Spielart auch für alle höheren Kompositionen befördert.

Von Hummel empfehlen sich bereits auf mittlerer Stufe dessen Rondo in Es, Op. 11; bald darnach „La Galante“, die Sonaten Op. 13 in Es, Op. 20 in F-moll, „La bella Capricciosa“, Rondeau brill. Op. 56 in A-dur, noch höher hinauf das A-moll-Konzert, die grosse Sonate in D-dur, hauptsächlich Satz 1, Op. 61, die in Fis-moll, Op. 81, erster Satz und Finale, das H-moll-Konzert in Ad. Henselts Bearbeitung zum Solovortrag.

Von Moscheles: Rondeau militaire, Rondeau sentimentale, Rondo über den Walzer von Gallenberg in As, „La Gaité“, „La petite Babillarde“. Weiterhin dessen Sonate in Es-dur, seine Konzerte in E-dur (soll leider bei Haslinger vergriffen sein!) und in G-moll. — Man muss als Lehrer diese Werke auf dem Stammrepertoire haben, gleichwie gewisse Clementische Sonaten. L. Köhler.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der ersten Sitzung nach den Ferien (12. September) bewillkommnete der Vorsitzende Herr Prof. Dr. Alsleben, den bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums zum Ehrenpräsidenten ernannten Herrn Prof. A. Haupt. Derselbe dankt dem Verein in einer warm beredten Ansprache für die ihm zu Theil gewordene Ehre.

Darauf hielt Herr Dr. Alfred Kalischer einen Vortrag über die von ihm aufgestellte „Theorie der alterirten Akkorde“. Nachdem derselbe das Wesen der alterirten Akkorde genau definirt hatte, betonte er es als seine Hauptaufgabe, einen Weg zu finden, um aus der endlos möglichen Zahl von alterirten Akkorden diejenigen ausfindig zu machen, welche für die musikalische Kompositionspraxis von alleiniger Bedeutung sein können. Den Schlüssel hierzu fand der Vortragende darin, dass die für den Musikorganismus allein wichtigen alterirten Akkorde nur diejenigen sind, welche durch Alteration (d. h. hier einfache Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons) der Sekunde einer Tonart gewonnen werden. Der Vortragende konstruirte dann fünf alterirte Skalen und findet mit deren Hilfe all diejenigen alterirten Akkorde, die für die musikalische Praxis alleinigen Werth beanspruchen dürfen. — An diesem Abende konnte der Vortragende nur dazu kommen, am Klavier die alterirten Skalen und das Wesen der alterirten Quintenakkorde (Dreiklänge) zu erläutern. Der Vorsitzende dankte und begrüsste freudig den Versuch des Vortragenden, in ein bisher noch wenig aufgeklärtes Gebiet der musikalischen Theorie System hineinzutragen. Es wurde auch lebhaft über den bisherigen Theil debattirt, woran sich ausser dem Vortragenden die Herren Prof. Alsleben und Dr. H. Bischoff betheiligten. — Darauf trug Herr Albert Werkenthin Novelletten von Hartmann und Klavierstücke von Ferd. Hiller (op. 130) vor; die Vorträge wurden sehr beifällig aufgenommen. — Darauf berichtete Herr Dr. A. Kalischer über die weiteren Arbeiten der Kommission über die musiktheoretischen Definitionen. Die Kommission hat die Definitionen über Tonsystem, Stammtöne, Tonstufen, Oktave, Oktavraum und Oktaven-Benennungen festgesetzt. Nachdem Referent die Feststellungen empfohlen hatte, nimmt die Versammlung dieselben an. — Die Bibliothek erfuhr eine weitere Bereicherung durch Herrn O. Tiersch, welcher derselben seine „Notenschreibschule“ verehrte.

Dienstag, 10. Oktober. Abends 8 Uhr. Tagesordnung: 1) Vortrag des Herrn Dr. Alfred Kalischer über seine Theorie der alterirten Akkorde (II. Theil); 2) Berathung über die musikalischen Definitionen (Fortsetzung); 3) Instruktive Klaviervorträge von Frau Elise Giesecke: 4. Ballotage.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Muzio Clementi's Sonaten.

Von **J. S. Shedlock.**

Clementi's Name wird selten erwähnt, und erscheint noch seltener auf den Konzert-Programmen; es liegt ernstlich Gefahr vor, dass seine so überaus wichtige Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Musik verkannt und übersehen wird. Dasselbe Schicksal droht den mannigfachen schönen Werken, welche er der Nachwelt hinterlassen hat.

Um die Bedeutung Clementi's recht zu würdigen, müssen wir sein Wirken sowohl als Spieler, wie als Komponist, und gleichfalls die Zeit, in welcher er lebte, betrachten. Als Virtuose hat Clementi die Technik des Klavierspiels auf höchst bedeutungsvolle Weise erweitert, und als Komponist vollendete er die Form der Sonate, die Wagner „das schleierhafte Gewebe nennt, durch welches Beethoven in das unendliche Reich der Töne blickte.“ Schindler schreibt, dass Beethoven von allen Meistern, die für das Klavier geschrieben hätten, Clementi den ersten Rang zuertheilte. Seine Werke seien ausgezeichnet, sowohl zur Uebung, wie zur Bildung des Geschmacks und wahrhaft geeignet, ausgeführt zu werden. Ein hohes Lob fürwahr, und dennoch nur wohlverdient! Beethoven hat Clementi's Sonaten gründlich studirt, und wenn man sie spielt, findet man manche Passagen, welche dem grössten der Komponisten als Führer und Vorbild gedient haben. Jeder Schriftsteller zwingt mehr oder weniger das Material, welches ihm zur Verfügung steht, in die ihm eigene Ausdrucksweise hinein, und obgleich Beethoven seine Inspirationen mehr von Haydn und Mozart wie von Clementi empfing, so verstand er doch mit genialer Hand die dem letzteren eigene, bemerkenswerthe Behandlung des Instruments zu verwerthen und die Ideen seines berühmten Vorgängers in einer jenem unbekannt gebliebenen, machtvollen Weise weiter zu entwickeln.

Clementi hat eine grosse Menge Klaviersonaten geschrieben (die Breitkopf & Härtelsche Ausgabe, obgleich noch nicht einmal vollständig, zählt deren 64), seine Sonatinen, 6händigen Sonaten und anderer Stücke gar nicht zu gedenken, doch kann nicht geleugnet werden, dass unter dieser Fülle auch manches nur formell, mechanisch und trocken ist. Viele der Clementi'schen Kompositionen können heut nur noch ein historisches Interesse beanspruchen, doch hat er auch Vieles von so hohem Werthe geschrieben, dass es mit den Werken eines Haydn, Mozart, ja selbst Beethoven's rivalisiren kann.

In Folgendem soll eine kurze Kritik derjenigen Sonaten versucht werden, welche werthvoll genug sind, um dem Gedächtniss bewahrt zu bleiben, und um zugleich die Aufmerksamkeit auf Werke zu richten, deren Studium ebenso viel Vergnügen wie Nutzen gewährt, und von denen die meisten leider nicht genug Beachtung finden.

Muzio Clementi, der Vater des Klavieres, wie er genannt wird, wurde 1752 zu Rom

geboren und starb 1832 zu Evesham. Er erhielt eine gute musikalische Erziehung, und entwickelte bereits im 14. Jahre ein so grosses Talent als Klavierspieler und Komponist, dass er die Aufmerksamkeit eines englischen Gentlemen, Mr. Peter Beckford, erregte, welcher ihn nach England einlud, ihm versprach, alle Kosten seiner ferneren Ausbildung zu tragen und ihn in Londons musikalische Welt einzuführen. Clementi folgte seinem Patron zunächst nach dessen Landsitz in Dorsetshire, wo er ruhig und unverdrossen die Werke der grossen Musikheroen studirte, unter ihnen mit Vorliebe Händel, Bach, Scarlatti und Paradies. 1770 veröffentlichte er drei Sonaten (Op. 2, No. 1, 2 und 3, Breitkopf & Härtel). Vom historischen Standpunkte sind diese Sonaten von grosser Wichtigkeit. Clementi wie auch Haydn sind die Nachfolger Emanuel Bach's; aber diese Sonaten haben in technischer Hinsicht ihre Vorgänger bereits weit überflügelt, und deuten musikalisch das Aufblühen einer ganz neuen Richtung an, so dass wir es nicht mehr mit der Nachahmung irgend eines Komponisten oder einer Schule zu thun haben.

Wenn wir in diesen frühen Werken den Charakter der Themen und der Satzeintheilung betrachten, so lässt sich der Einfluss von Scarlatti und Paradies noch bestimmt nachweisen; die schwierigen Passagen jedoch in Terzen, Sexten und Oktaven in der zweiten und dritten Sonate sind nicht allein für die Periode, in der sie geschrieben, wahrhaft staunenswerth, sondern sind es auch für die heutige Zeit. Das Prestissimo in der dritten Sonate erinnert lebhaft an jene bezeichneten Toccaten, welche Mozart 1781 von Clementi spielen hörte. Im eben genannten Jahre ging Clementi, nach einem kurzen Aufenthalte in Paris, nach Wien, wo er die Bekanntschaft Haydn's, Mozart's und anderer berühmter Musiker machte. Während seines Aufenthaltes in Wien veröffentlichte er 9 Sonaten (Op. 7, 9 u. 10, No. 4 bis 12, Br. & H.) Abgesehen von dem natürlichen Resultate einer 10jährigen Selbstentwickelung erscheint hierin das entzückende, melodische Element Haydn's und Mozart's den grössten Einfluss auf Clementi's Weiterentwickelung geübt zu haben.

Ueber diese zweite und interessanteste Stylperiode Clementi's mögen einige Worte Platz finden. Seine ersten Sonaten bestanden nur aus zwei Sätzen, jetzt hat er, gleich Emanuel Bach, Haydn und Mozart, die dreisätzige Form adoptirt. Haydn schrieb 1783 an Artaria in Bezug auf diese Sonaten: „Ich danke Ihnen vielmals für Clementi's Sonaten, sie sind sehr schön." Sie sind in der That bemerkenswerth durch Klarheit und Korrektheit der Form, durch gefällige Themen und gewandte Durchführung. Mendelssohn sagte einst von Dusseck, dass er ein Verschwender sei, er würde das Wort in demselben Sinne sicher nicht auf Clementi anwenden, denn dessen Gedanken sind klar und knapp gefasst, und sorgfältig ausgearbeitet. In den beiden Sonaten No. 4 und 9 fällt eine Eigenthümlichkeit auf, die sich in manchen der späteren Allegro's wiederfindet. Zwischen erstem und zweitem Thema hat Clementi ein vermittelndes Glied dadurch hergestellt, dass er sie beide mit derselben musikalischen Phrase oder Figur umspielt, oder er benutzt für das zweite Thema Motive, die dem ersten entnommen sind. Wo der nöthige Kontrast durch eine solche Behandlungsweise verwischt oder aufgehoben wird, möchte sie nicht gestattet sein, aber Clementi weiss in dem entwickelnden Aufbau einen bewunderungswürdigen Gebrauch von dem einmal eingeführten Material zu machen. Das erste Thema der Sonate in G-moll z. B. enthält dergleichen interessante Kombinationen. Wie geschickt, ohne den Anschein der Arbeit oder Mühe ist hier die Steigerung des Ausdrucks hervorgebracht. Es muss dies darum hier so besonders hervorgehoben werden, weil Clementi in seinen letzten Werken viel öfter zu künstlichen Mitteln griff, ohne doch zu demselben glücklichen Erfolg zu gelangen. Die langsamen Sätze, obgleich nicht gross und tief, sind immer fein, einfach und gefällig. Die Sonate in C-dur hat nur zwei Sätze, der zweite ($^3/_4$ Takt) hat die Bezeichnung „Andantino-Allegretto". Er enthält eine kurze Episode in C-moll presto mit einer schwierigen Oktaven-Passage, nach welcher das Allegretto wiederholt wird. In der Sonate No. 55 (Br. & H.) ist ein Satz mit Allegretto bezeichnet, welcher die Stelle des langsamen Satzes vertritt. Es ist nicht unmöglich, dass Beethoven, welcher aufs genaueste mit Clementi's Werken vertraut war, durch dies Beispiel angeregt wurde, ein Gleiches in verschiedenen seiner Sonaten anzuwenden. Die Finales der genannten Sonaten sind brillant und wirkungsvoll. Wir werden später noch manche Sonate von hohem Interesse erwähnen, doch ist keine mehr gleich vollendet in Form und Ausdruck darunter, wie die eben besprochenen.

Von den 10 Sonaten in B-dur (No. 61 Br. & H) verdient eine besonders hervorgehoben zu werden. Sie wurde im Dezember 1781 in Wien auf Joseph's II. Anregung geschrieben. Der Kaiser hatte Mozart und Clementi zu einem förmlichen Kunstwettstreit eingeladen. Dieses interessante, musikalische Tournier ist oft genug geschildert worden, so dass hier nichts Näheres darüber gesagt zu werden braucht. Zehn Jahre später, im Jahre 1791, schrieb Mozart die Ouvertüre zur Zauberflöte, und die ersten, beiden Takte des Allegro sind völlig identisch mit dem Anfang der eben erwähnten Sonate Clementi's. Wenn

wir ferner das erste Thema der siebenten Fuge aus Bach's wohltemperirten Klavier betrachten, so finden wir die Qnelle, aus der sowohl Clementi, wie Mozart die Anregung zu ihren Themen geschöpft haben mögen. Auch zwischen dem dritten und fünften Takt der Fnge, nnd dem dritten und vierten Takt der Ouvertüre ist eine unzweifelhafte Aehnlichkeit vorhanden. Nehmen wir nun die ersten vier Takte aus Clementi's zweitem Thema, so finden wir wieder die früher erwähnte Eigenthümlichkeit, dass ein Motiv des ersten beim zweiten verwandt ist, und die begleitende Achtelfigur ist wieder dem Gegenthema beim zweiten Eintritt des Fugenthemas sehr ähnlich. Ueber diese Sonate, welche anscheinend Mozart die Anregung zum Hauptthema seiner Zauberflöten-Ouvertüre gegeben, nach der jetzt vorliegenden Ausgabe zu urtheilen, ist misslich; so wie sie da gedruckt ist, zählt sie keineswegs zu Clementi's besten, aber ihr fehlt der Hauptreiz, die vom Komponisten auf dem Quartsextakkord am Schlnsse improvisirte Kadenz. Hier mag Clementi nicht allein den Zanber seiner glänzenden Technik entfaltet, sondern auch alle Mittel seiner Meisterschaft in kanonischen Imitationen, für die er unvergleichlich begabt war, haben wirken lassen. Für seine hohe Begabung in dem erwähnten Kunstzweig hat er uns in seinen Kanons „per moto recto e contrario“ vollgültige Beweise hinterlassen. Die fugirte Behandlung des besprochenen Sonaten-Themas mag besonders Mozart's Aufmerksamkeit gefesselt, und ihn angeregt haben, seinen Rivalen darin womöglich zn übertreffen. Es ist kanm ein feineres und vollendeteres Kunstwerk, wie Mozart's Zauberflöten-Ouvertüre denkbar, und wenn er das Thema dazu ganz Clementi verdankte, so würde er dies sicher auch ausgesprochen haben. Möglich aber auch, dass er eine solche Bestätigung für überflüssig hielt bei der Oeffentlichkeit, mit der Clementi seine Bekanntschaft mit der betreffenden Sonate ausgesprochen. Er gab sie mit folgendem Vorwort heraus: „Cette sonate a été joué par l'autenr devant Sa Majesté Joseph II en 1781, Mozart étant présent.“

Von 1785 bis 1802 lebte Clementi in England, konzertirend, lehrend und komponirend. Während dieser Periode veröffentlichte er eine grosse Zahl von Sonaten. Darunter ist eine ganz reizende in Es-dur (op. 12 No. 4), sie gleicht im Charakter den feinen Werken, die anfangs erwähnt wurden. Die Sonate in F-moll (op. 14), zeichnet sich durch einen hoch dramatischen Zug aus. Ebenfalls hervorzuheben ist die Sonate in Es-dur (op. 24 No. 3), schon durch das „Arietta con variazione.“ Vorausgesetzt, dass es ein Originalthema ist, so verdankt Beethoven ihm manchen Impuls zu dem letzten Satze seines Septetts. Ein äusserst zartes, fein empfundenes Werk ist die Sonate in G-moll (op. 30). Ferner erwähnenswerth sind die Sonaten in Fis-moll (op. 31) und G-moll (op. 34 No. 2). Das Allegro-Thema dieser letzteren gleicht Beethoven's korrespondirendem in op. 13. Dann noch die schöne und interessante, kleine Sonate in G-dnr (op. 39) und die prächtige in H-moll (op. 40), welche Clara Schumann so glänzend in einem ihrer Konzerte vorgetragen hat. Es bleiben noch die drei, Cherubini gewidmeten, grossen Sonaten in A-dur, D-moll und G-moll (op. 50). Diese drei repräsentiren voll und ganz den dritten und letzten Styl des Komponisten. Seine Form bleibt immer klar und abgerundet, und immer erkennt man dieselbe geschickte Hand wieder, welche die drei Sonaten op. 2 schrieb, nur dass die Details in grösserem Maassstabe ausgeführt, und alles voller und glänzender geworden ist. Der mangelnde Raum gestattet keine eingehendere Analyse dieser Werke, nur dass wir noch auf sie als hochbedeutend und interessant hinweisen. Die dritte besonders (eine tragische Scene: „Didona abandonata“), ist ein wundervoll und tief durchdachtes Werk. Kein Klavierspieler sollte an diesen letzten Kompositionen vorübergehen, und Niemand wird die geschichtliche Entwicklung der Sonate von ihrem bescheidenen Anfang im 18. Jahrhundert bis zu den vollendeten Werken von Weber und Beethoven, mit Nutzen studiren können, ohne diesen letzten Produktionen des Clementi'schen Genins die gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden.

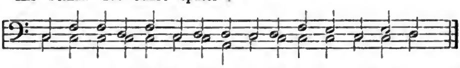
Es war hier nicht möglich, einen Ueberblick über die sämmtlichen Werke Clementi's zu gewähren, noch war es möglich in alle erwähnenswerthen Details einzugehen. Dem eifrig Stndirenden wird sich sein Fleiss und seine Knnst enthüllen, und ihm bei den jetzt geforderten, hochgesteigerten Ansprüchen den Weg zum Künstlerthum ebnen helfen. Clementi war nicht der Gründer einer grossen Schnle, noch trieb ihn der Ehrgeiz, sich den grossen Komponisten gleich zu stellen, aber er war ein treuer Pionier, er trug die flammende Fackel nicht hoch, um einen Dante'schen Ausdruck zu gebrauchen, aber er war anch nicht jenen anderen Charakteren zu vergleichen, die, wie sein grosser Landsmann sagt, zeitlebens mit erborgtem Licht herumliefen.

Das Aufblühen der Harmonie.

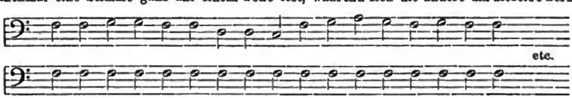
Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

Sie schütteln, verehrte Freundin, zu dieser seltsamen Begeisterung verwundert das Haupt, und Ihr fein empfindendes Ohr wendet sich erschreckt von diesen Kunstleistungen hinweg. Aber so sehr sich auch Gehör und Verstand sträuben, an die Ausübung solcher Gesänge zu glauben, so ist es durchaus nicht hinwegzudisputiren, dass unsere Harmonie in ihrer Wiege dies abschreckende Antlitz zeigte. Es sprechen zu viel Thatsachen dafür. Ausser Hucbald reden seine Zeitgenossen Remi v. Auxerre, Aurelianus Reomensis, Regino v. Prüm in ihren Traktaten von dem Organum und der Kunst des Quintirens wie von einer allgemein bekannten und ausgeübten Sache, und dass sie selbst völlig durchdrungen und überzeugt von ihrer Kunst waren, das betheuern sie uns oft, wenn sie entzückt von der „Süssigkeit“ des Organums reden. Als beinah 100 Jahre später Guido v. Arezzo in seiner thatkräftigen Weise lehrte und wirkte, fand er das Organum als eine wohlberechtigte und fest begründete Kunst vor. Aber ihm und vielleicht auch seinen Zeitgenossen mochte langsam das Naturwidrige dieses Quinten und Quartengeheuls aufgehen, wenigstens lesen wir aus seinen Schriften, wie er sich bemüht, die scharfe Klangwirkung etwas abzuschwächen. Er lehrt ein Organum in reinen Quartenfolgen, und erklärt diese „seine Diaphonie für weicher.“ Auch gestattet er den Stimmen, sich zum Schlusse zu nähern und im Einklang auszutönen, und nennt dies „occursus.“ Ebenso bekannt ist ihm, der Hucbald's Traktate wohl nie gelesen, das schweifende Organum desselben, in seinen uns erhaltenen Beispielen herrschen Sekunden und Terzen als Durchgangsnoten vor:



er hält manchmal eine Stimme ganz auf einem Tone fest, während sich die andere um dieselbe herum bewegt,



und so verworren und hässlich das Meiste auch noch klingt, manchmal blitzt es doch schon daraus hervor, wie ein Lichtstrahl aus chaotischer Finsterniss. Die Zeit fing langsam an zu begreifen, dass die Mission der Musik noch in einem anderen Ziel zu suchen sei, und dass sie auf dem jetzigen Wege von ihrem geträumten Schönheitsideal himmelweit entfernt sei.

Die Zeit zwischen Hucbald und Guido ist für die praktischen Erfolge der Kunst anscheinend die wenigst fruchtbare, alles was sie uns überliefert hat, ist unschön und verworren, und nur das Resultat grübelnder Theorie ohne den Flügelschlag eines schöpferischen Genius. Und doch bereiten sich in dieser Zeit gerade die wichtigsten Ergebnisse vor, alle Erfindungen, welche die spätere Zeit auf Guido's Haupt zurückführte, wurzeln in diesem Zeitenraum. Zwischen dem 10ten und 12ten Jahrhundert, der Zeit, der auch die Mensural-Musik ihren Ursprung verdankte, liegen auch die Anfänge des Kontrapunkts und mit ihm zugleich die weitere harmonische Entwicklung.

Es muss ganz besonders beachtet werden, dass schon bei dem ersten Organum des Hucbald die beiden Stimmen als selbstständig aufgefasst wurden; die eine davon war stets die gegebene, der Tenor oder cantus firmus, dem die zweite hinzugefügt wurde. Bei den wiederholten Ausübungen des Organum besonders nach der Guidonischen Weise, musste man schliesslich das Naturwidrige der reinen Quarten und Quintenfolgen empfinden, und den Abscheu, den man vor den Terzen und Sexten hegte, als unbegründet erkennen. Es scheint wirklich, als hätten sich die folgenden Resultate durch fortgesetzte freie Versuche ergeben, das Ohr lernte hören und unterscheiden, und damit brach sich endlich eine neue Anschauung über das Wesen der Konsonanzen und Dissonanzen Bahn. Die Musiker erkannten zu ihrem Erstaunen, dass die bisher so streng verpönten Terzen und Sexten dem Gehör viel einschmeichelnder tönten, als der scharf einschneidende Klang der Quintenparallelen, und wie sie nun den Muth fanden, der antiken Tradition zum Trotz, die Ausübung praktisch vorzunehmen, da war einer der wichtigsten Schritte für die harmonische Fortentwicklung gethan.

Durch das Zusammensingen hatte sich das Bedürfniss nach der Messung der Note herausgestellt; wenn der Sänger zu einem cantus firmus eine verzierte Gegenstimme vortrug, war es nöthig, dass die Dauer jeder einzelnen Note genau bestimmt war, und hieraus entwickelte sich die sogenannte Mensuralmusik. Man fing zunächst an, einen Unterschied zwischen der musica plana, d. h. jener, die sich in lauter gleich langen Noten bewegte, und der musica mensurabilis, in gemessenen Noten, zu machen; mit der fortschreitenden Entwicklung verschmolzen beide Künste in einander, und nun wurde auch das neu erforschte Wesen der Konsonanzen und Dissonanzen theoretisch geregelt und festgestellt. Als Franco v. Köln im 12. Jahrhundert seine Traktate schrieb, da legte er in ihnen schon die Summe der Errungen-

schaften zweier Jahrhunderte nieder, und wir finden unsre Kunst auf einem ganz anderem Standpunkt, wie zu den Zeiten Hucbald's und Guido's. Es haben zu jener Zeit viele Schriftsteller sich mit dem neu entdeckten Wesen der Konsonanzen und Dissonanzen beschäftigt, es würde ermüdend sein, ihnen allen in ihren Auseinandersetzungen zu folgen, ich führe in Folgendem das Hauptsächlichste an, was besonders Francos Traktaten entnommen ist. „Eine Konsonanz“, so sagt er „ist es, wenn zwei oder mehr zu gleicher Zeit erklingende Töne sich nach dem Gehör mit einander vertragen. Dissonanz ist umgekehrt, wenn zwei Töne nach dem Gehör nicht zusammenstimmen. Drei Arten von Konsonanzen giebt es, vollkommene, unvollkommene und mittlere. Einklang und Oktave, als diejenigen, die vom Gehör kaum unterschieden werden, sind vollkommene Konsonanzen. Quinte und Quarte gehören zu den mittleren, grosse und kleine Terzen unterscheidet das Ohr bereits merklich, trotzdem sie noch keine Dissonanz bilden, sie gehören zu den unvollkommenen Konsonanzen. Auch bei den Dissonanzen sind vollkommene zu unterscheiden. Die vollkommenen vertragen sich nach dem Gehör gar nicht, es sind kleine Sekunde, übermässige Quarte, grosse und kleine Septime. Grosse und kleine Sexten hingegen verträgt das Ohr, ob sie gleich dissoniren, sie gehören zu den unvollkommenen Dissonanzen. Aber, — und hier fügt Franco eines der wichtigsten Gesetze in der Kunstausübung gleichsam beiläufig hinzu, — man muss wissen, dass jede unvollkommene Dissonanz unmittelbar vor einer Konsonanz sehr wohl klingt.“

Für Franco galt also die Sexte noch für dissonirend, aber schon Johann de Muris rechnet die grosse Sexte bereits zu den unvollkommenen Konsonanzen und Philipp de Vitry zählt auch die kleine dazu. Ueber die Eigenschaft der Quarte waren die letztgenannten andrer Meinung, sie rechnen sie zu den Dissonanzen, oder sehen in ihr ein Uebergangsintervall zwischen Konsonanzen und Dissonanzen.

Es sind ganz bestimmte Gesangsmanieren, die sich nun an der Hand des neu erworbenen Materials ausbilden, und da sie der Ackergrund sind, dem die spätere Kontrapunktik entsprosste, so will ich Ihnen, verehrte Freundin, ihr Wesen noch kurz zu erklären versuchen. Sie werden die Namen Discantus oder Déchant, und Faux-bourdon oder Falso bordone oft lesen, denn die Namen und auch die Weise haben sich lange Jahrhunderte erhalten. Der Faux-bourdon nahm seinen Ausgang von dem einfachen Quartenorganum, aber man fügte den beiden Stimmen noch eine dritte hinzu, welche eine Terz tiefer wie die anderen mitsang. Damit war allerdings für die Kunst noch nicht viel gewonnen, der Faux-bourdon war anfänglich, ebenso mechanisch wie Hucbald's Diaphonie, nur dass der Gesang durch die begleitende Terz seine Leerheit verloren, und wohlklingender geworden ist. Bemerkenswerth war nur, dass bei dieser Art des Gesanges der cantus firmus oder Tenor nicht wie sonst in der tiefsten Stimme lag, sondern von der höchsten ausgeführt wurde.

Die ursprüngliche Heimath dieses Gesanges ist wohl in Frankreich zu suchen, er wurde später durch Sänger nach Italien übertragen, und dort sollte er unter dem Namen Falso bordone zu einer höheren, künstlerischen Ausbildung gelangen. Der Name wird verschiedenen Gesangsarten zuertheilt, die eigentliche und wichtigste davon, die sich lange Zeit erhalten hat, war folgendermaassen. Zu einem cantus-firmus, der vom Tenor ausgeführt wurde, fügte man zwei höhere und eine tiefere Stimme hinzu, die den Gesang, Note gegen Note, in lauter Konsonanzen begleiteten. Dieser Falso bordone ist eigentlich schon als kontrapunktische Arbeit zu bezeichnen, und es haben sich auch noch in späterer Zeit bedeutende Musiker mit der Pflege solcher Gesänge beschäftigt. Ich füge ein Beispiel eines solchen ausgeschriebenen Falso bordone bei, welches Battista Rossi's Schriften entnommen ist.

Organo de cantori. Giovanni Battista Rossi.



Neben dem einfachen Faux-bourdon bildete sich in Frankreich aber noch eine kunstvollere Gesangsart aus, die allgemein unter dem Namen Discantus oder discantiren bekannt geblieben ist. Hier begann der diskantirende Sänger mit dem Tenor im Einklang oder der Oktave, und stieg dieser um einen Ton, so fiel er um eine Stufe, und umgekehrt, und beide Stimmen schlossen wieder im Einklange. Es tritt uns hier das wichtige Gesetz der Gegenbewegung in seinen ersten Anfängen entgegen, wieder einer der Keime, die achtlos von den Zeitgenossen aufgenommen, doch so hundertfältige Frucht einer späteren Zeit trugen.

Bald begnügte man sich nicht mit dieser einfachen Weise. Es wurde dem diskantirenden Sänger gestattet, verschiedene Figuren und Melismen zu den ruhig klingenden Tönen des Tenor auszuführen, die seiner Einsicht und seinem Geschmack überlassen blieben. Diese also verzierten Gesänge hiessen Fleurettes; sie mögen, da der Willkür des Sängers viel überlassen blieb, oft ein buntes Durcheinander ge-

bildet haben. Aber ihre unendliche Wichtigkeit liegt in dem Gebot der Gegenbewegung, bald fügten die Theoretiker die Lehre von der Zulässigkeit derjenigen Intervalle hinzu, in der die beiden Stimmen zusammentreffen durften; noch wird zwar das Quinten- und Oktaven-Verbot nicht bestimmt ausgesprochen, aber mit unverkennbarer Absichtlichkeit werden solche Parallelen umgangen, und bald sollte auch das Verbot zum Gesetz erhoben werden. Klar liegen nun Wege und Ziele der Kunst geöffnet, die Keime, welche jene Zeit ausstreute, enthielten eine Fülle gesunder Lebenskraft, und bald sollte das junge, frische Grün überall fröhlich emporspriessen. Mit wundersamer Regsamkeit eilte jetzt die Musik, ihren Kunstschwestern in ihren vorangegangenen Schöpfungen würdig nachzufolgen. Es war ein mächtig kraftvoller Schaffensdrang, der seit dem zehnten Jahrhundert in den weiten, germanischen Landen dem Sonnenlicht zustrebte, und alles mit frischer, thatkräftiger Lebenslust erfüllte. Die traumbefangenen Künste warfen den bangen Druck ab, und bemühten sich durch ihren schmückenden Glanz dem Leben erst die rechte Weihe zu verleihen. Unter dem Scepter grosser gewaltiger Charaktere erwachte auch das Volk aus seiner Lethargie, und mit dem zwölften Jahrhundert begann jener wundersame Liederfrühling der Minnepoesie und erfüllte die Welt mit seinem blüthenduftenden Hauch. In eifrigem Streben mühte sich die Musik, den Schwestern nachzueilen, und da die Kunstmusik, noch immer mit der Form rang und es nicht verstand, das Material in freier, schöpferischer Schöne zu verwerthen, so flüchtete die lyrische Empfindung des Volkes zu jenen kunstloseren Gesängen, die frei und ungefesselt dem Herzen entströmten. Sie begleitete die bunte, farbenschimmernde Blume des Minnegesangs, und waren die Ruhmeskränze, die sich die Muse hier ins lockige Haar flocht, auch nicht unvergänglich, mussten sie mit dem Lenz kommen und vergehen, so ist die Bewegung, welche die Zeit durchfluthete, doch viel zu mächtig, um ihr nicht auch eine flüchtige Betrachtung zu schenken.

In jenen bunt schimmernden Hain der fahrenden Ritter und Sänger will ich Sie das nächste Mal führen, verehrte Freundin, wenn Sie noch ferner Geduld haben, sich meiner Führung anzuvertrauen.

Aus der Elektrizitäts-Ausstellung in München.

Der Börsen-Courier bringt über den auf der Ausstellung befindlichen Phonographen Edison's folgenden anschaulichen Bericht: Als der Berichterstatter (J. L.) in der Ausstellung das akustische Konservatorium des Physikers Weigle aus Stuttgart besuchte, schallten ihm zu seinem unbeschreiblichen Erstaunen laute Rufe wie „Hurrah!", „Bravo", „Da capo" entgegen, ohne dass sich ihm ein Publikum zeigte, von dem diese Rufe ausgegangen sein konnten. Ueber den Urheber der Jubelrufe schreibt Herr J. L.: „Ich habe mich nicht etwa verschrieben, es war wirklich eine von einem Staniolblatt überzogene Messingwalze. Worüber Staniolblatt und Messingwalze so sehr in Entzücken gerathen waren, das kann ich so genau nicht sagen, dagegen habe ich selbst bald genug das helle Entzücken getheilt, in welches der grosse, treffliche „Phonograph" die Zuschauer versetzte, die eben den Vorführungen des Herrn Weigle folgten. Der Phonograph des Herrn Weigle ist überdies einfach konstruirt, sehr empfindlich, sehr kräftig in der Wiedergabe der Töne und vermag jeden Laut, jeden Buchstaben langsam und charakteristisch wiederzugeben. Er erzählt ganze Geschichten von der „Parade des Garderegiments" — R. und A. spricht der Phonograph besonders scharf und deutlich — aber auch den schwierigen Satz: „Internationale Elektrizitäts-Ausstellung, verbunden mit elektrischen Versuchen" hat er auf einmaliges Hineinsprechen oft wiederholt, mit einer Deutlichkeit, dass jeder Buchstabe zu seinem vollen, besonderen Rechte kam. Das „Bravo", „da capo", das ein einziges Mal hineingerufen wurde, wiederholte er oft, mit stets gleicher Tonkraft.

Einen Phonographen haben wir ja in Berlin schon vor mehr als zwei Jahren im Konzertsaal in der Leipzigerstrasse und im Castan'schen Panoptikum in der Passage gehört, aber er war damals noch sehr klein und überaus komplizirt, er sprach sehr schwach, gab das Wort, das man ihm vorsprach, nur einmal wieder, und nur ein Trompetensolo vermochte er so kräftig wiederzugeben, dass es im ganzen Saale hörbar war. Im Uebrigen sprach er leise und undeutlich, war eben nur eine geniale und überraschende Spielerei. Seitdem ist der Phonograph dem Kindesalter entwachsen, das niedliche Wesen von damals ist heute bereits vollkommen entwickelt, steht vielleicht bald schon im Begriffe, in das praktische Leben einzutreten, nützlich und fördernd einzugreifen in Kunst, Wissenschaft, Gewerbe, im Begriffe, sich in den Dienst der Gesellschaft, der Familie zu stellen. Wir werden es vielleicht noch erleben, dass Niemann und Wachtel nur noch in Staniolform gastiren, dass sie ruhig daheim in Schlafrock und Pantoffeln sitzen, während Phonographen für sie in mehreren Städten zugleich die wichtigsten Parthien ihres Repertoirs unter dem stürmischen Beifall des Publikums singen. Wir erleben es vielleicht noch, dass berühmte Primadonnen, wenn sie ihre Stimmkraft schwinden fühlen, mit dem letzten Aufleuchten ihrer Gesangskräfte alle ihre grossen Parthien zu „Phonograph" oder „zu Staniol" bringen werden, um diesen so zu sagen eingemachten Gesang für spätere Zeiten zu konserviren, um sich selbst, um Kind und Kindeskinder an den lebendigen Spuren ihrer einstigen Genialität zu ergötzen. Ich kann Niemand hindern, das vielleicht für eine zu kühne Zukunftsfantasie zu halten, ich erinnere nur daran, dass man das Telephon vor vier Jahren ebenfalls nur für eine sinnreiche Spielerei hielt und Denjenigen ausgelacht hätte, der da hätte behaupten

wollen, es würde jemals zu einem so wichtigen, vom Staate monopolisirten Verkehrsmittel werden, als welches es sich uns heute bereits vertraut und unentbehrlich gemacht hat.

Wer heute gehört hat, wie oft, wie kräftig und wie laut der von Herrn Weigle in Stuttgart nach der Edison'schen Erfindung konstruirte Phonograph jedes Wort, das man ihm vorgesprochen hatte, immer und immer wieder repetirte, dem war es darnach gar nicht schwer, sich eine Zeit zu denken, da man nur noch auf Staniolblätter gesprochene Briefe wechseln, da man Dokumente von besonderem Belang auf Staniol in lebendiger Sprache fixiren wird, da man im Familienarchiv neben dem Portrait der äusseren Erscheinung auch den Widerhall der Sprache von verstorbenen Angehörigen aufbewahren wird. Wir werden dann mit unseren Verwandten und Freunden in der Ferne lebendig reden können, sie werden jede Nuance unseres Organs, jede Eigenthümlichkeit unserer Aussprache wieder erkennen und sogar hören, ob wir heiser oder verschnupft sind. Wir werden im Staniolstreifen unseren Kindern und Kindeskindern lebendige Mahnungen und Warnungen zurücklassen können, werden zu ihnen sprechen können auch aus dem Grabe heraus, mit aller Kraft und Wärme des Lebens, und insofern haben wir im neuen Phonographen ein Stückchen Unsterblichkeit vor uns.

Und alle diese Wunder bewirkt bekanntlich ein kleiner Apparat, der auf jeder beliebigen Tischdecke Platz hat. Er besteht aus einer einfachen, mit tiefen Windungen versehenen Messingwalze, die, von einer Kurbel in gleichmässige Drehung gebracht, horizontal sich fortbewegt. Auf diese Walze wird das Staniolblatt gelegt. Ueber der Walze ist der Schalltrichter mit Membrane und Stift angebracht. Spricht man nun in den Trichter, dann kommt die Schallfläche, an die er mündet, in's Vibriren, bringt den Stift in eine dieser Vibration genau entsprechende Bewegung und der Stift kerbt dafür entsprechende Zeichen in die Staniolplatte und zwar genau über den Windungen der rotirenden Messingwalze. Die Töne sind nun auf der Staniolplatte in graphische Zeichen verwandelt und können sofort oder nach Jahrzehnten wieder in ihre Urform, in Töne, in Worte oder Musik rückübersetzt werden.

Der neue Edison'sche Phonograph soll übrigens noch weit wunderbarer in seiner Wirkung sein. Er ist hier bereits eingetroffen, ist im Edisonsaale bereits aufgestellt, aber es sind noch keine Versuche mit ihm angestellt worden.

Herr Weigle aus Stuttgart hat übrigens in seinem akustischen Kabinet noch eine Reihe anderer überaus sinnreicher akustischer und elektrischer Apparate aufgestellt, — eigene Erfindungen zum Theil und theilweise auffallende Verbesserungen bekannter Instrumente. Er hat einen Apparat aufgestellt, den er vox humana nennt, und der mechanisch in wunderbarer Weise und überraschender Aehnlichkeit auf die einfachste Weise menschliche Laute hervorbringt. Man glaubt ein lebendiges Kind zu hören, wenn er sein „Papa", „Mama" ruft, und dabei versinnlicht dieser Apparat in überaus sinnreicher Weise das Wesen der Töne, ihre Modulationen, ihr Anwachsen und Sinken. In einer Reihe weiterer instruktiver Instrumente, die den Physikunterricht in den Schulen überaus lebendig und anschaulich zu gestalten vermögen, hat es Herr Weigle verstanden, die Gesetze vom Schall überraschend zu versinnlichen. Da führt uns eine einfache Maschine die Uebersetzung von Bewegung in Schall und wieder den Uebergang des Schalles in Bewegung vor. Ein Schwungrad, rasch in Drehung gebracht, wirkt auf einen mächtigen Schalltrichter, der Töne von unerhörter Kraft und Tiefe, wahre Nebelhorntöne von sich giebt, die wieder ihrerseits ein kleines buntes Rädchen in Bewegung setzen. An den wechselnd raschen Drehungen dieses Rädchens bei gleicher Rotation des Schwungrades können wir die Eigenart der verschiedenen Töne studiren.

Einem kleinen Kongress von Professoren, der sich inzwischen im akustischen Kabinet angesammelt hat, — Alles, was die Deutschen und die grössten fremden Universitäten an Physikern, Chemikern und speziell an Elektrikern besitzen, scheint sich im Glaspalaste von München ein Rendezvous gegeben zu haben — einem kleinen Kongress von Professoren also führt Herr Weigle noch eine Reihe weiterer akustischer und mechanischer Apparate von besonderem wissenschaftlichen Interesse vor und scheint förmlich aufzugehen in dem Eifer, mit dem er seine Kugeln und Kegel, Walzen, Rädchen, Hebel und Windungen erklärt. Die Experimente mit doppelter Rotation einer Kugel, mit gewissen Toneigenthümlichkeiten zielen vorläufig noch nicht auf praktische Verwendung ab und haben also auch noch kein allgemeines Interesse. Sie resultiren aus dem uneigennützigen Streben nach Wahrheit und wissenschaftlicher Erkenntniss. Aber dieses reine wissenschaftliche Streben fördert das Rohmaterial für künftige grosse Erfindungen zu Tage. Sind erst die Theorien festgestellt, dann wird die Zeit für ihre praktische Verwendung schon kommen.

Herr Weigle aus Stuttgart ist aber nicht etwa Zunftgelehrter und experimentirt nicht mit Mitteln, die ihm der Staat oder irgend ein grosses Institut zur Verfügung stellt. Orgelbauer von Beruf, hat er sich mit wahrem Enthusiasmus in die Theorie des Schalles vertieft und experimentirt mit uneigennütziger Aufopferung von Zeit und Kraft und materiellen Mitteln um der Wissenschaft willen, unbekümmert zunächst darum, ob aus der Arbeit auch für ihn selbst Früchte reifen werden. Ein richtiger Deutscher!"

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 12. Oktober.

In dem vorletzten Konzerte der **Signora Teresina Tua** hörte ich den Pianisten Herrn Robert Fischhoff, welcher die Romanze aus dem F-moll Konzert

von Chopin und das Scherzo aus dem G-moll Konzert von Saint-Saëns spielte. Sein Spiel machte an diesem Abend einen weit vortheilhafteren Eindruck, als im vorigen Jahre, als ich ihn im Central-Hotel eine Liszt'sche Rhapsodie und Chopin's F-moll Konzert sehr unklar, sehr stark und sehr kalt spielen hörte. Sein Anschlag hat jetzt etwas poetisches, seine Technik zeigt sich gut gebildet, der Vortrag bekundet musikalisches Verständniss. Von den Orchesterstücken, welche zum Vortrag gelangten, hebe ich eine von Paul Plothow komponirte Serenade, ein stimmungsvolles, fein melodisches und zart instrumentirtes Stück, hervor, das sich vielen Beifall erwarb. Signora Tua spielte wieder bewunderungswürdig.

Herr **Franz Grunicke**, Lehrer an der „Neuen Akademie der Tonkunst" zeigte sich in einem Wohlthätigkeitskonzerte, das er am 30. Sept. in der Dreifaltigkeitskirche veranstaltete, nicht nur als ein sehr gewandter Orgelvirtuos, sondern auch als vortrefflicher Lehrer, dessen Schülerin Frl. Vetter der Unterweisung ihres Lehrers durch ihr klares, besonnenes Spiel, — sie trug eine Händel'sche Fuge vor, — alle Ehre machte. Das Konzert erfreute sich der Mitwirkung des Frl. Wüerst und Frl. Heyder, sowie des Damenchors der „Neuen Akademie der Tonkunst."

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

— Für die Hochschule für Musik ist das stattliche Grundstück in der Potsdamer Strasse 120., vorbehaltlich der Genehmigung des Landtages, erworben worden. Es ist das bekannte Haus, welches der Geheime Rechnungsrath Schneider in den 40er Jahren mit königlicher Unterstützung für ein astrometeorologisches Institut erbaute, in dem die Witterung nach den Gestirnen vorausbestimmt werden sollte. Das Institut besteht schon lange nicht mehr, aber die goldene Inschrift an der Front des Hauses verkündet noch heute seinen ehemaligen Zweck. Die Hochschule für Musik soll zu Ostern nächsten Jahres hier ihren Einzug halten; auf dem tiefen Hinterland soll sich nach dem Plan eine grosse Musikhalle erheben. Bis Ostern bleibt die Hochschule noch in dem Raczynski'schen Palais vor dem Brandenburger Thore.

— Herr Organist Bank in Stargard beging kürzlich sein 50. Dienstjubiläum und wurde bei diesem Anlass zum grossherzoglichen Musikdirektor ernannt.

— Von der König-Ludwigs-Preisstiftung für das „Bayerische Gewerbe-Museum" erhielt eine silberne Medaille: Herr W. Biese in Berlin für ein Pianino von vorzüglichem Ton und guter künstlerischer Form.

— Aus Leipzig wird geschrieben: Nachdem Reinthaler's preisgekrönte Oper „Das Käthchen von Heilbronn" sich in zahlreichen Aufführungen die Gunst des Publikums von Frankfurt a. M., Hamburg, Bremen, Braunschweig und Dresden erworben, ist dieselbe in den jüngsten zwei Wochen viermal vor ausverkauftem Hause in Leipzig aufgeführt worden und hat einen ausgezeichneten und durchschlagenden Erfolg gehabt. Das Werk verdient denselben vollkommen durch die ihm innewohnenden Vorzüge. Die Musik zeichnet sich durch Stileinheit, klare und schöne Melodik, durch Ebenmass des Baues grosser und breit ausgeführter Ensemblesätze, wie durch brillante Instrumentirung aus und enthält viele tiefempfundene Momente von wahrhaft ergreifender Wirkung. Das Buch der Oper ist mit Benutzung des bekannten Kleist'schen Schauspiels sehr geschickt gemacht, und so glauben wir annehmen zu dürfen, dass das echt deutsche Werk bald über alle Bühnen ziehen wird.

— Für das Direktorat der neugegründeten Musikakademie in Edinburgh ist der Komponist Herr F. H. Cowen in London ausersehen worden.

— Der als Pianist, Lehrer und Komponist rühmlichst bekannte Herr Musikdirektor Jean Vogt ist als Lehrer für Franz Kullak's „Neue Akademie der Tonkunst" gewonnen worden. Auch das Konservatorium des Königl. Kaiserl. Hofpianisten Xaver Scharwenka erfuhr eine Bereicherung des Lehrer-Personals durch den Herrn Carl Schuler, einen sehr tüchtigen, von Liszt gebildeten Pianisten, der bisher am Stuttgarter Konservatorium als Lehrer thätig war, und durch Herrn Kammermusikus Struss, welcher die Stellung des bisherigen Leiters der Violinklassen, des an die Hochschule berufenen Herrn Kotek, einnimmt.

— Das Hamburger Sängerfest hat eine Einnahme von 200,005 Mark ergeben, die Ausgaben betrugen 158,000 Mk., so dass ein Ueberschuss von 42,005 Mk. erzielt worden ist.

— Max Erdmannsdörfer, der frühere Hofkapellmeister in Sondershausen, der, wie bereits gemeldet, eine Berufung nach Moskau als Professor am dortigen Konservatorium und Leiter der Konzerte der Musikgesellschaft erhalten hat, hat diese Stellung jetzt angetreten.

— Dr. Franz Liszt hat Weimar in diesen Tagen verlassen und, wie alljährlich, sich nach Italien begeben. Möglich, dass er vorher jedoch noch einen Abstecher nach Luzern macht. Der greise Künstler hat dem Justizrath Dr. Gille in Jena in Anerkennung seiner vielfachen Verdienste um das dortige Musikleben einen Konzertflügel im Werth von mindestens 3000 Mark zum Geschenk gemacht. Vor mehreren Jahren beschenkte derselbe auch den akademischen Gesangverein in Jena mit einem Piano.

— In **Arezzo** ist soeben das Denkmal des Erfinders des modernen Notensystems und des Notenschlüssels Guido unter Mitwirkung von einigen 50 Musikkapellen feierlich enthüllt worden. Ein Musikheft in der Rechten steht der alte Benediktinermönch aus dem 10. Jahrhundert, wie ihn Salvini modellirt hat, auf dem hohen Postament. Guido ist eine halb mythische Figur, der wegen seiner Erfindung von den

Konfratres mit fanatischem Hasse verfolgt worden ist. Das zu dieser Feier veranstaltete Musikfest bestand aus einer Darstellung des Mephistophele von Boito und verschiedenen Konzerten.

— Die Società internazionale d'incoraggiamento per le scienze, lettere, arti etc. in Neapel ernannte J. Ungar in Wien, Inhaber einer renommirten Klavierschule daselbst, zum Ehrenmitgliede unter Verleihung der dazu gehörigen goldenen Medaille am Bande. —

Breslau. Reissmann's C-moll Sinfonie hat hier bei ihrer ersten Aufführung am 28. vor. M. einen ausserordentlichen Erfolg gehabt, in Folge dessen sich Herr Direktor Trautmann entschlossen hat, auch die andern Instrumentalwerke Reissmann's in das Programm aufzunehmen. Konzertmeister Lüstner spielt bereits am 26. Oktober das Reissmann'sche Violinkonzert. Diesem soll dann die Suite folgen und auch die Wiederholung der Sinfonie.

Dresden. Herr Hofkapellmeister Prof. Dr. Franz Wüllner hat vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechts-Ordens 1. Klasse erhalten.

In München hat am 26. d. M. die Beleuchtungsprobe mit elektrischem Lichte vor den versammelten Theater-Intendanten und Direktoren auf dem Theater der Elektrizitäts-Ausstellung stattgehabt und einen „glänzenden" Erfolg des Edinsonlichtes ergeben. Die Regulirarbeit des Lichtes war vortrefflich, Wärmeentwickelung und Feuergefährlichkeit auf das denkbarste Minimum reduzirt.

Stuttgart. Der König von Württemberg hat dem Musikdirektor Hrn. Steinhardt den Friedrichsorden 2. Klasse und Hrn. Kammervirtuos Krüger die goldene Medaille verliehen. Die Dekoration erfolgte anlässlich der 40jährigen Dienstjubiläen der beiden Künstler.

Bücher und Musikalien.

Ein ebenso verdienstliches als interessantes Werk haben die Herren Kantoren **B. Jacobsohn** und **L. Liebling** bei Baumgärtner in Leipzig erscheinen lassen. Dasselbe ist betitelt: „Israelitisches Schul- und Gemeindegesangbuch" und enthält eine Sammlung von Gesängen, den besten neueren Werken dieser Art entnommen, daneben aber auch eine grosse Anzahl jener uralten, edlen und ganz eigenartigen, durch die Herausgeber von allen Schnörkeln befreiten Synagogalmelodien, von deren Wirkung man sich in Rubinstein's „Makkabäern" und Goldmark's „Königin von Saba" überzeugt hat. Einigen dieser alten Melodien haben die Verfasser würdige deutsche Liedtexte untergelegt und so ein vorzügliches Material sowohl für den Gemeinde- und Schulgesang als auch für die Kenntniss originaler Synagogal-Melodien geschaffen. Die zweite Stimme zu den Gesängen ist entbehrlich, zumal sie nicht mit besonderem Geschick gearbeitet ist. E. Breslaur.

Bernhard Kothe: Abriss der Musikgeschichte, dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Das Werkchen erscheint bereits in dritter Auflage, ein Beweis, dass die knappe Form, in der hier eine umfassende unendlich reiche Wissenschaft geboten wird, sich zahlreicher Liebhaber zu erfreuen hat. „Gebt mir vom Becher nur den Schaum", singt ja auch der Dichter, — wer arbeitet sich auch gern durch bändereiche Musikgeschichten hindurch, wo es mühsame Pfade zu durchwandern giebt, steile Felsen, enge Thäler, und der eigene, heisse Kopf selbst nach dem Golde spüren muss. Wie viel bequemer ist's, im rollenden Dampfwagen, sein Reisebuch in der Hand, die lachende Landschaft zu durchfliegen, und nur ab und zu einen Blick auf die in Aller Augen fallenden Höhepunkte zu werfen. Sicher ist es schon an und für sich ein Kunststück, die gesammte Entwicklungsgeschichte der Musik in ca. 130 Seiten kleinen Formats hineinzupressen, — dass sie sich in dem Prokrustesbett oft unbehaglich fühlt, sich mancherlei Zwang und Verrenkungen gefallen lassen muss, wer wollte sich darüber wundern; — wenigstens findet aber der Leser, der auch noch die Beigaben der Geschichte des Klavier- und des Orgelbau's- und Spieles, und ein Kapitel zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes durchflogen hat, am Schlusse noch eine Zusammenstellung der Hilfsmittel zum „Studium der Musikgeschichte." Vielleicht hat der durchgearbeitete „Abriss" das Verlangen nach „mehr" in ihm geweckt, und er schlägt nun die vorgeschlagenen Werke auf, dann hätte das Büchlein ja doch seine gute Saat ausgestreut. A. M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Spindler: Maiglöckchen. op. 44. No. 5. Braunschweig. Litolff.
= Clementi. op. 36. No. 1.

J. S. Bach: Fantasie in C-moll. Herausgegeben von Hans v. Bülow. München, Aibl.
= Mozart D-dur Sonate.
(Breitkopf & Härtel No. 15, Cotta 14, Kahnt, Litolff und Schlesinger 13, Simrock 14, Steingräber 8.)

Meinungs-Austausch.

Ueber „Musikalische Schreib-Uebungen."
Von Heinrich Goetze.

In Nr. 18 dieses Blattes bringt ein Artikel von Dr. Hugo Riemann „Die systematische Ausbildung des musikalischen Gehörs", ein musikalisches Unterrichtsverfahren zur Kenntniss, das im wesentlichen auf dem Niederschreiben vorgespielter oder vorgesungener Melodien beruht. Der Verfasser dieses Artikels nennt hierauf bezügliche Uebungen, das musikalische Diktat; man könnte dieselben wohl auch, wie der obige Titel sagt, musikalische Schreib Uebungen nennen.

Der oben zitirte Artikel behandelt in sachverständiger Weise sowohl das Wesen, als auch die Bedeutung dieser Uebungen und schliesst mit dem wohlgemeinten Wunsche: „Möchte mein Hinweis auf ein bisher nur sporadisch gewürdigtes musikalisches Bildungsmittel nicht unbeachtet bleiben, mein Aufruf nicht ungehört verhallen."

Gewiss haben die meisten Leser diesem Wunsche, sowie den in dem Artikel ausgesprochenen Ansichten beigestimmt. Auch der Schreiber dieser Zeilen stimmt vollständig bei und darf dies wohl am besten schon bewiesen haben durch ein von ihm in letzterer Zeit erschienenes Werkchen; Musikalische Schreib-Uebungen. (Zugleich auch Sing-Uebungen.) Ein Hilfsmittel für den musikalischen Unterricht überhaupt, insbesondere aber für den Gesangunterricht in Volksschulen und höheren Lehranstalten (Präparandien, Seminaren, Gymnasien, höheren Töchterschulen u. s. w.), sowie in Gesangvereinen aller Art. Preis 2 Mark. Verlag: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Der Verfasser sucht das Unterrichtsverfahren in vorgenanntem Werkchen systematisch zu entwickeln und beginnt mit den einfachsten Uebungen, wie solche schon in der Elementarschule anwendbar sind, und bis zum Niederschreiben 1 und 2 stimmiger Sätze von 4 Takten führen. *) Dabei werden zunächst nur leitereigene Töne zur Anwendung gebracht; später kommen jedoch auch leiterfremde Töne in Betracht und wird hierbei auch die Mehrstimmigkeit (Verbindung 3 und 4 stimmiger Akkorde) nach Möglichkeit berücksichtigt. Der ganze Unterrichtskursus gliedert sich in 3 Abtheilungen, nämlich: I. Melodische Uebungen, II. Rhythmische Uebungen und III. Melodisch-Rhythmische Uebungen.

Ueber den etwaigen Werth dieser meiner Arbeit kann allerdings nur eine andere sachkundige Feder urtheilen; doch erlaube ich mir noch Einiges über die Entstehung der Uebungen, sowie über meine etwaige Berechtigung in Bezug auf die selbstständige Auffassung dieses Unterrichtsverfahrens — oder vielleicht in gewissem Sinne auch gar in Bezug auf „Erfindung" desselben — beizufügen.

Obwohl ich bereits seit einer langen Reihe von Jahren Unterricht in fast allen Musikfächern und an die verschiedenartigsten Schüler ertheilt habe, so führte mich doch erst meine jetzige Lehrthätigkeit an einem Schullehrerseminare und der damit verbundenen Präparandie auf dieses Unterrichtsverfahren. Die Ursachen, die mich gleichsam hierzu zwangen, sind: 1) die oft beispiellos geringe musikalische Begabung der Zöglinge im allgemeinen und 2) die direkte Unmöglichkeit, in der Periode des Stimmbrechens einen gedeihlichen Gesangunterricht ertheilen zu können, im besonderen.

Welche Wirkung diese Uebungen auf die ganze musikalische Entwickelung (besonders in Bezug auf das musikalische Gehör und die geistige Auffassung) haben, kann nur derjenige beurtheilen, welcher sich mit dem Unterrichte beschäftigt. Dass ferner diese Uebungen beim Gesangunterrichte in allen den Fällen, in denen der eingetretene Stimmbruch das direkte Singen unmöglich macht, oder aus irgend welchen Gründen eine Schonung des Gesangorgans bedingt, das einzige Hilfsmittel sind, kann wohl von Niemandem bestritten werden.

In Bezug auf die Originalität der musikalischen Schreib-Uebungen darf man wohl sicher annehmen, dass schon mancher denkende Lehrer ab und zu ähnliche Uebungen (und wenn auch nur als „Sprechübungen" z. B. beim Errathen angegebener Töne!) gemacht haben wird. Was freilich die systematische Ausbildung zu einem vollständigen Lehrgange anbetrifft, so könnte dies bisher mindestens noch eine Frage bleiben. Jedenfalls ist mir bis heute kein hierauf bezügliches Werk vor die Augen gekommen und kann auch das in dem eben zitirten Artikel von Dr. Riemann angeführte 1882 bei H. Lemoine in Paris erschienene französische Werk von Albert Lavignac „Cours complet théorique et practique de Dictée musicale" als neue Methode nicht in Betracht gezogen werden, da ich bereits in einem früheren Artikel mit dem Titel: „Der Gesangunterricht in den Präparandenanstalten" (Schles. kath. Schulblatt 1877, Seite 304, Verlag von Handel in Ob.-Glogau) den ganzen Plan eines derartigen Unterrichtsganges dargelegt und dann auch nach diesem Plane mein Werkchen ausgearbeitet habe.

Da jedoch nach R. Schumann's musikalischen Lebensregeln: „Hinter den Bergen auch noch Leute wohnen", so ist es immerhin leicht möglich, dass schon von anderer Seite ein derartiges Unterrichtsverfahren aufgestellt und ausgeführt wurde und so auch bei meinem Werkchen nur der gute Wille, einer guten Sache gedient zu haben, Berechtigung erhält. Auch mit diesem Resultate bin ich vollständig zufrieden und habe nur den Wunsch: man möchte den „Musikalischen Schreib-Uebungen" mit gutem Willen entgegenkommen und den guten Willen darin anerkennen; — dann wird dem Werkchen und — gewiss auch dem Unterrichte geholfen sein!

*) Dass die Uebungen von dem denkenden Lehrer aber auch mit Leichtigkeit noch weiter verfolgt werden können, ist klar. Da jedoch nach Aufstellung des Unterrichtsplanes und nach der systematischen Entwickelung der Fundamentalübungen (deren Wahl die grösste Sorgsamkeit erfordert und welche daher auch behufs lückenloser Folge u. s. w. vom Verfasser selbst — ohne Rücksicht auf etwaigen inneren musikalischen Werth — gebildet wurden) weitere selbstständige Uebungen nicht mehr nothwendig erschienen, so unterblieb auch eine Fortführung derselben. Auch müssen zu den weiteren Uebungen nur die Stoffe aus werthvollen musikalischen Kompositionen genommen werden, und dabei kann die Wahl für den tüchtigen Musiker nicht mehr schwer werden.

Antworten.

Frl. M. E. in Memel. Sehr hübsch, aber für den Klavier-Lehrer nicht recht geeignet.

Hrn. A. S. in Hilchenbach. Bitte die beiden gedruckten Werke einzusenden. — Sehr verbunden für die gute Meinung über den „Klavier-Lehrer". — Ihr gütiges Anerbieten betreffs des Berichts über die neue Orgel muss ich dankend ablehnen.

Hrn. G. in Liebethal bei Greifenberg. Bitte an Herrn Dr. Hugo Riemann, Hamburg, Bogenstr. 20 ein Exemplar Ihres Werkes zu schicken.

Hrn. E. B. in Magdeburg. Wann die Besprechung erscheinen wird, kann ich nicht bestimmen. Sie soll aber, sobald ich sie von dem Herrn Berichterstatter erhalte, zum Abdruck gelangen.

Hrn. **J. A.** in **Düsseldorf.** Hat mir sehr viel Spass gemacht, ich werde „c n amore“ darauf zurückkommen.

Hrn. **H. Sch.** in **Neisse.** Sie wünschen zu wissen, wo die besten Oboen in Paris gebaut werden. Ich will mich danach erkundigen.

Hrn. **C. W.** in **Dresden.** Noch nicht, soll aber bald geschehen. — Der kleine Bericht hat bisher immer noch zurückgelegt werden müssen.

F. H. in **Wetzlar.** Ich habe nur Gutes über Dr. R's. Klavierpedale gehört, sie sollen sich durchaus bewähren.

Frau **M. K.** in **Kassel.** Bitte mir mitzutheilen, ob Sie ein Werk für Fingerübungen oder eine ausführliche, nach guten Grundsätzen gearbeitete Klavierschule meinen? Welche Methode nennen Sie die bisher üblich gewesene?

L. F. in **Bergen.** Lindner und Sohn in Stralsund bauen Pianinos in der Art wie Sie sie wünschen. Ich habe sie als sehr dauerhaft kennen gelernt.

B. S. hier. Hofphotograph Louis Held in Weimar hat Liszt vor kurzem Abends bei elektrischem Licht photographirt. Ob die Bilder „künstlerichen“ Anforderungen entsprechen, weiss ich nicht, da ich keins davon gesehen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Oktober-Sitzung (10. Oktober) hielt Herr Dr. Alfred Kalischer einen zweiten Vortrag über die von ihm aufgestellte „Theorie der alterirten Akkorde.“ Derselbe behandelte, nachdem er kurz noch einmal das Wesen der alterirten Dreiklänge berührt, und aus Beethoven's D-moll-Sonate eine Illustration zur fünften alterirten Scala dieser Theorie angeführt hatte, die alterirten Septimenakkorde und alterirten Nonenakkorde. Es ergaben sich ihm als für die Kompositionspraxis wohlgeeignet 7 alterirte Septimenakkordarten und 4 alterirte Nonenakkordarten, wonach denn das ganze Harmoniesystem nach der Lehre des Vortragenden als Stammakkorde: 7 Quintenakkorde (Dreiklänge), 14 Septimenakkorde und 6 Nonenakkorde zu berücksichtigen hatte. Auseinandersetzungen über die Behandlung der alterirten Akkorde bildeten den Schluss des Vortrages. An der Debatte über denselben betheiligten sich ausser dem Vortragenden die Herren Prof. Dr. Alsleben und Dr. H. Bischoff. — Darauf spielte Frau Giesecke das erste der nachgelassenen Klavierstücke von F. Schubert und Idyllen von Triest. Das Vereinsmitglied Herr Kupke zeigte darauf seinen von ihm erfundenen Handleiter, den Herr Prof. E. Breslaur eingehend erklärte. Der Erfindung des Herrn Kupke wird viel Anerkennung gezollt.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 21. Berlin, 1. November 1882. V. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Noch Etwas vom alten Türk.

Von **Wilhelm Tappert.**

Der „Klavier-Lehrer“ brachte in den beiden Nummern 18 und 19 einen hübschen Aufsatz zur Würdigung der Klavierschule vom alten Hallenser Musikdirektor Türk, den ich mit grossem Vergnügen gelesen habe. Obgleich man mich bei jeder Gelegenheit als einen der „wildesten Wagnerianer“ zu verschreien pflegt, der nichts Anderes dulde und anerkenne, als was von Bayreuth ausginge, so haftet mir doch in Wirklichkeit von Jugend auf eine gewisse Sympathie für das Alte, Vergessene an, sofern es nur nach irgend einer Richtung hin interessant ist. Ich sinke nicht, wie Andere, lediglich vor den stolzen Denkmälern der Grossen in die Knie, deren Namen in aller Leute Mund sind; ich pilgere ebenso gern zu den verfallenen Gräbern der Unberühmten, um meine musikalische Andacht zu verrichten. In die Entwickelungskette der Kunst gehören auch die kleinen Glieder, welche so oft übersehen werden, und nicht blos die grossen Ringe, die eine ganze Welt umspannen. Unsere schaffenden „Meister“ sollen wir ehren, die tüchtigen „Werkmeister“ aber nicht minder, die treuen Mitarbeiter, für deren Stirn gewöhnlich kein Lorbeer wächst, denen die Nachwelt nur ausnahmsweise einen Kranz flicht.

Der Tüchtigsten Einer muss der brave Türk gewesen sein. Wir schätzen seine beiden Anweisungen zum Generalbass und zum Klavierspiel; für gewisse heikle Fragen der musikalischen Ornamentik ist er ja die entscheidende Autorität. Wir haben uns daran gewöhnt, in Türk einen gewissenhaften Lehrer zu verehren, den ein kleiner Anflug von alt-schulmeisterlicher Trockenheit ganz gut kleidet. Dass er gelegentlich auch Poet und Witzbold war, ist mir erst in diesen Tagen klar geworden. Ich verdanke diese Belehrung Herrn Professor Köhler in Königsberg. Derselbe bereicherte meine Kuriositäten- und Raritäten-Sammlung durch eins der selteneren Werke von Türk: „Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler“. Der erste Theil erschien 1792, der andere 1795. (Jeder enthält übrigens 60 Stücke!) Beide wurden wiederholt neu aufgelegt. Gerber rühmt in seinem „Neuen Lexikon“ (1813) diese Handstücke mit den Worten: „Sie zeichnen sich ganz besonders durch ihre Zweckmässigkeit aus. Ueberdies gewinnen dieselben durch ihre passenden und mitunter witzigen Ueberschriften ein besonderes Interesse bei den jungen Zöglingen“.

Wer kennt nicht Kullak's „Kinderleben“ und Schumann's „Kinderszenen“. Diese poetisch-musikalischen Stimmungs- und Genrebilder sind vielfach nachgeahmt worden; die lange Reihe derartiger Versuche leitet, wenn man rückschreitend ihrem Ursprunge nachgeht, zu den erwähnten Handstücken. Daniel Gottlob Türk scheint der geistige Urheber dieser anmuthigen Gattung zu sein. Die vorhandenen Unterschiede liegen in der

Zeit, nicht in der Idee; Schumann und Kullak verfügten über andere Mittel der Technik und reichere Nuancen des Kolorits, konnten sich auch höhere Aufgaben stellen, dank den romantischen Wegen, welche die Tonkunst mittlerweile eingeschlagen hatte. „Den freien Flügelschlag der Seele“ darf man bei Türk nicht suchen. Wie hätte er dazu kommen sollen, er, der strenge Lehrer der strengen Formen? Und doch: Wie in den lachenden Feierstunden eines Werkeltages komponirt erschienen uns diese kleinen, formgewandten Tonstücke. Meist bestehen sie nur aus acht Takten, — als Probe theile ich eins vollständig mit:

Die Tonleiter.

(Erster Theil, No. 6)



Klingt das nicht ganz nett trotz der beiden Zöpfchen im vierten und im achten Takte?

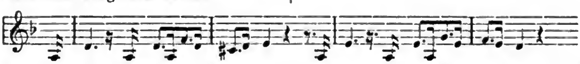
Jede Nummer stellt sich eine andere Aufgabe, deren Andeutung in der Ueberschrift liegt. Diese Ueberschriften sind oftmals Citate aus bekannten Dichtern oder sprichwörtliche Redensarten, z. B. „Klimpern gehört zum Handwerk“, als Bezeichnung für ein Stück mit „gemeinen, ekelhaften Harfenbässen“ Der italienische Modekomponist Domenico Alberti († 1740) galt als Erfinder derselben.) Es scheint als abschreckendes Beispiel dienen zu sollen:



„Ich bin so matt und krank“ singt Bürger irgendwo; dazu schreibt Türk ein kurzes, zweistimmiges Largo molto e tenero in E-moll, ganz leise zu spielen. Die linke Hand schleppt sich mühselig hin; ihr Part ist durch Pausen arg zerklüftet, und der musikalische Klang entspricht dem poetischen Vorwurfe ganz gut. Ein ähnliches Stückchen soll „Die beiden Siechen“ vorstellen; es hat den Zweck, Synkopen zu üben und geht ebenfalls aus dem kläglichen E-moll:



Auch seltener vorkommende Taktarten sucht Türk durch charakteristische Bezeichnungen einzuprägen. So stehen über einem Stücke im $^6/_{16}$-Takt die Worte: „Für die Leutchen in Lilliput“. Es soll Poco presto gespielt werden. Im Jahre 1728 hatte schon Telemann in seinem äusserst selten gewordenen „getreuen Lehrmeister“ die winzigen Fabelgestalten aus Gulliver's Reisen tanzen lassen. Die possierlichen Wichte müssen dort im $^3/_{16}$-Takt dahinwirbeln, sechsmal gestrichene Noten — 256 bilden eine Ganze — sind ihnen zugewiesen — die kürzeste Tondauer, welche ich bis jetzt gefunden habe. Besonders markante Rhythmen werden in den Handstücken studirt. No. 39 im ersten Theile soll „festen, männlichen Charakter“ darstellen:



Die punktirten Noten sind hier sehr glücklich verwendet.

Zu einer merkwürdigen Klang-Kombination gab der Vers von Hölty die Anregung: „Sterbeglocken hallen und die Grabgesänge heben an“. Imitationen des Glockengeläuts finden sich in unserer Musik häufig genug. Ich erinnere flüchtig an folgende Beispiele: Chopin's Trauermarsch, Kullak's „Sonntagsmorgen“; im Rienzi, Tannhäuser und Parsifal giebt es Geläut. Wie verfuhr der gute Türk?



„Sempre piano“ ist vorgeschrieben, „wie leiser Harmonikaklang“ soll es zum Ohre dringen. „Die rechte Hand wird über die linke gesetzt, diese bleibt auf ihrem Platze, darf nicht zurückgezogen werden.“ Vielleicht soll es gar heissen: der C-moll-Accord bleibt durch den ganzen Takt liegen. Man ver-

suche es einmal so, es macht einen hübschen Effekt. Ich hätte dergleichen dem Vater Türk nicht zugetraut.

Eine instruktive Uebung ist „dem kleinen Finger der rechten Hand ergebenst gewidmet:“



Unten steht die Notiz: „Durch diese Dedikation wollte der Verfasser blos seine besondere Hochachtung gegen den kleinen Finger der rechten Hand an den Tag legen; er verbittet daher jedes ihm dafür zugedachte Geschenk sehr angelegentlich.“ (Eine spitzig-boshafte Bemerkung, gegen den früheren Missbrauch der Widmungen gerichtet, bei denen es meist auf eine „Verehrung“, auf Dosen, Ringe und Gnadenkettlein abgesehen war).

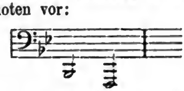
Ganz vortrefflich sind einige Exempel, in denen das Pianissimo lediglich als „Echo“ auftritt. Im ersten Hefte No. 24: „die Waldhörner und das Echo“, ein Pendant zu Friedrich Silcher's bekanntem Liede:

Wie lieblich schallt,
durch Busch und Wald,
des Waldhorns süsser Klang!

Im zweiten Hefte ist es die No. 21 mit dem Motto von Voss: „Und drüben im alten Schloss ist ein Echo.“ Die betreffenden Stücke von Türk sind — bewusst oder unbewusst — ein Atavismus. Was wir jetzt Piano nennen, war zuerst nur — Echo. Der Gegensatz Forte und Piano wurde erst fixirt, als unzählige dieser Echospielereien vorangegangen waren.

Ergötzlich ist es, wie Türk mit Worten und Tönen einen „modernen welschen Sänger“ persiflirt. „Man denke sich einen Sänger, welcher sichtbar entzückt über seine Triller und andere Zusätze auftritt. Auch versteht es sich, dass unser Virtuose eine Verzierung der Fermate anbringt, die so bunt als möglich ist und wenigstens fünf volle Minuten dauert.“ Unter einigen Tiraden steht ironisch: Bravo, Signore! Bravissimo! Das patriotische Widerspiel enthält No. 26 des ersten Theiles. „Edler, deutscher Gesang“ steht darüber.

Aus einzelnen Stellen ist ersichtlich, wie gering der Umfang des Klaviers vor 100 Jahren noch war. Es kommen in einem Stücke die Bassnoten vor:



dabei steht die Anmerkung: „Wer dieses B (F) auf seinem Klaviere nicht hat, der behält dafür das vorhergehende höhere B (F).“ Auch in der Höhe reichten die Instrumente nicht weit. Im zweiten Theile (von 1795) heisst es bei den nachfolgenden Takten:



„Wer die hohen Töne auf seinem Klaviere nicht hat, der spielt eine Oktave tiefer oder lässt den Theil ganz weg.“ Die meisten Instrumente verfügten nur über vier Oktaven, vom grossen bis zum dreigestrichenen C.

Einmal musste ich über die Verlegenheit des sonst so klugen und klaren Türk lachen. Schwarze Oktaven lässt er schon mit dem ersten und vierten Finger spielen, was damals noch nicht allgemeiner „Brauch der Schul'“ war; an einigen simplen Terzen scheiterte hingegen sein Witz. No. 50 des ersten Theils enthält ein Andantino con tenerezza, betitelt: „Die zärtlich Liebenden“. Die beiden Liebenden girren nach alter und noch heute nicht völlig veralteter Gewohnheit in süssen Terzen. Ich greife zwei Takte der rechten Hand heraus:



Der Fingersatz ist vom Komponisten beigefügt. Die mangelhafte Applikatur, womit die vierte und fünfte Terz gespielt werden sollen, beruht nicht etwa auf einem Druckfehler. Türk bemerkt ausdrücklich: „In solchen Fällen ist das Fortrücken eines oder des anderen Fingers unvermeidlich.“ Als Gewährsmänner führt er an: Phil. Em. Bach, Kirnberger, Marpurg. „Wer eine bessere Applikatur zu diesen Terzen finden kann, der wähle sie.“ Heute möchte unter zehn Schülern kaum einer zweifelhaft darüber sein, dass die vierte Terz mit dem dritten und fünften Finger zu nehmen ist. Die eingebildete Schwierigkeit wird dann mit Leichtigkeit überwunden.

Was Terzenspiel anbetrifft, so haben wir es freilich unterdess „gar herrlich weitgebracht“. Als Türk das zweite Schock seiner Handstücke herausgab, war Czerny, der Vater des Mechanischen in der modernen Klaviertechnik, vier Jahre alt, und als er 1813 starb, hatte Chopin dasselbe Alter erreicht — Chopin, dem wir die glänzendste Terzen-Etude verdanken. Nach dieser Seite hin ist Türk allerdings völlig antiquirt, aber die Idee, welche den zweimal sechzig Handstücken zu Grunde liegt, sollte von einem anderen Komponisten in zeitgemässer Form erneuert werden.

Das Klavier-Pedal.

Von **Gustav Stoewe.**

Vor Kurzem hat der um die Klavierunterrichts-Literatur bereits so verdiente Louis Köhler die musikalische Welt mit einem neuen Buche erfreut, welches so recht geeignet ist, seinen bisherigen mannigfachen Schriften den noch fehlenden Schlussstein aufzusetzen. Es betitelt sich: „Der Klavier-Pedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung. Berlin, B. Behr's Verlag (E. Bock). Im Jahre 1875 erschien das erste und bisher einzige Buch über das Pedal des Klaviers, verfasst von Hans Schmidt in Wien, ein ausgezeichnetes Werk voll neuer Aufschlüsse über die Klangwirkungen, welche durch das Pedal zu erzielen sind. In diesem Buche sind die Beziehungen des Pedals nicht allein zum Klavier und Unterricht, sondern auch zur Komposition und Akustik enthalten;. es ist mehr geeignet, dem im Pedalgebrauch schon Erfahrenen Gelegenheit zu bieten, seine Kenntnisse auch auf diesem Gebiete Revue passiren zu lassen und sie zu bereichern, während das Köhler'sche Werk als eigentliches Lehrbuch gelten kann. In derselben streng systematischen Art geschrieben, wie die früheren Werke des Verfassers, eignet es sich vorzüglich zur Einführung für den Unterricht an höheren Lehranstalten. Wenn darin nun auch den wirklich Pedalkundigen unter unseren Pianisten nicht gerade etwas Neues geboten wird, so sind die ausgesprochenen Grundsätze, die aufgestellten Regeln doch so klar, so richtig, dass sie in der That nicht durch bessere ersetzt werden können. Nur diejenigen Pianisten, welche selbst eine so bestimmte Spielmethode haben, dass sie genau wissen, worin diese vom Spiele Anderer abweicht, werden sich mit manchen Köhler'schen Pedalen nicht befreunden können. So an den Stellen, wo die Vortheile, welche der Pedalgebrauch bietet, nicht genug ausgenutzt werden, um einen unbequemen Fingersatz leichter zu machen, — oder da, wo nach der Köhler'schen Bezeichnung gewissen freieren Bewegungen, welche Arm und Hand während klingender Pausen*) etwa ausführen möchten, durch zu spätes Pedalnehmen kein Spielraum gegönnt wird.

Der Einfluss des im vorliegenden Werke Gebotenen auf die grosse Menge der Klavierunterricht Nehmenden wird von grossem Vortheil sein, und denjenigen Lehrern, welche den Stoff noch nicht beherrschen, sei das gründlichste Studium des Buches auf das Dringendste zu empfehlen!

Blicke man doch wohin man wolle: wie oft zeigt sich auf dem Gebiete der Pedalkunde vollständige Unwissenheit und eine unbegreifliche Gleichgiltigkeit der Sache gegenüber! Fast überall treten beim Unterricht die verkehrtesten Anschauungen zu Tage; Schüler, welche in allen übrigen Dingen ziemlich sattelfest sind, behandeln das Pedal unter den Augen ihrer Lehrer auf eine Weise, für deren Bezeichnung mir der parlamentarische Ausdruck fehlt. Ja selbst Virtuosen, die mit grossem und gerechtem Beifall öffentlich spielen, machen schauerliche Pedalfehler, oder gebrauchen das Pedal, wenn auch nicht grade falsch, so doch nur auf die allernothwendigste, ärmlichste Weise. Hier nur zwei Fälle unter den vielen aus meiner eigenen traurigen Erfahrung. Ein neuer Schüler von mir, der vorher auf einer grösseren Lehranstalt „seine Ausbildung beendet hatte“, spielte mir ein Scherzo eigener Komposition vor, in welchem das Trio aus choralartigen Akkorden bestand. Auf meine Frage, ob denn dies nicht alles gebunden sein solle, antwortete er: Gewiss! War es denn nicht gebunden? — „Ja, mein Gott, die Akkorde können doch nicht ohne Pedal gebunden werden!“ — „„Jawohl, das könnte man ja dazu nehmen.““ — Was nun folgte, spottet jeder Beschreibung. — Repertoir des Herrn: Beethoven, Sonate op. 53, Liszt, E-dur Polonaise u. dgl. m.

Zweiter Fall. Eine junge Dame, die schon längere Zeit unterrichtet und mehrmals in Konzerten gespielt hat, kommt von ausserhalb zu mir und bittet mich, sie als Lehrerin anzustellen. Sie spielt mir mit brillanter Technik und gutem Verständniss den ersten Satz der D-moll-Sonate von Beethoven vor; das Largo aber, nicht allein zu Anfang, sondern auch bei den Wiederholungen im zweiten Theile — ganz ohne Pedal!

Tragen somit die Klavierlehrer an der heutigen Pedal-Misère die grösste Schuld, so ist diese in zweiter Linie den Komponisten aufzubürden. Das Pedal ist in unserer gesammten Klavierliteratur theils fehlerhaft und unmusikalisch, theils ungenau und lückenhaft, theils endlich gar nicht bezeichnet. — Chopin kann unmöglich seine Pedale auf so äusserst triviale Weise genommen haben, wie sie angegeben sind*); Schumann setzt ein einfaches Ped. vor manche seiner Kompositionen und überlässt das Weitere dem Spieler; Mendelssohn schreibt gewöhnlich das Pedal nur dahin, wo man es schon von selbst nehmen

*) Klingende Pausen nennt Schmidt diejenigen Pausen, welche der Spieler dadurch für die Finger gewinnt, dass er einen kurz angeschlagenen Ton mittels des Pedales zu einem langen Tone macht.

*) Hans Schmidt sagt in dem oben erwähnten Buche: Rubinstein gab mir eigens an, dass ich ja nicht vergessen solle, anzuführen, dass die meisten Pedalzeichen in den Werken von Chopin falsch gesetzt seien.

würde, ebenso Beethoven; die Aelteren haben gar kein Pedal, Hummel soll sogar „ein Feind“ des Pedalgebrauchs gewesen sein.

Aus dem Labyrinth aller hier dargestellten Mängel scheint mir nur ein Weg zu führen; ich werde am Schlusse darauf zurückkommen.

Gehen wir nun auf den Inhalt des Köhler'schen Buches ein. Nach einer sehr fasslichen Erklärung des Pedal-Mechanismus folgen Klangexperimente und einige Hauptgrundsätze für das Pedaltreten. Sodann wird der Pedalgebrauch überhaupt in drei Arten der Anwendung getheilt und zwar 1) zu Füll- und Rausch-Effekten, 2) als Klangverbindung zur musikalischen Korrektheit, und 3) zur ästhetischen Ausstattung.

Die erste Art der Anwendung kann bei akkordischen und bei stufenweisen Tonfolgen stattfinden. Es wird gezeigt, dass bei Begleitungsfiguren in gebrochenen Akkorden das Pedal wohl möglich sei; im allgemeinen wird aber der Grundsatz aufgestellt, dass es nicht überall da zu nehmen ist, wo die Harmonie an sich es gestattet, sondern nur da, wo die ideegemässe Wirkung es wünschenswerth macht. Der Verfasser erwähnt hier ein Mittel, durch das auch ohne Anwendung des Pedals ein Pedaleffekt erzielt wird. Wo jene Begleitung nämlich in enger Lage vorkommt, soll man sämmtliche Akkordtöne nacheinander festhalten. — Diese Spielart ist allerdings ganz vortrefflich, und kann nicht genug empfohlen werden. Es mögen mir hierüber ein paar weitere Worte gestattet sein. Liegt die Begleitung tiefer, so genügt es, nur die tiefsten Töne festzuhalten und möglichst aneinander zu binden. Die Melodie der Rechten setzt sich dadurch auf die klarste Weise gegen die Begleitung ab, sie geht mit dem Basse als zweistimmiger Satz einher, während die Mittelstimmen als Füllung in den Hintergrund treten. Als Beispiel führe ich das As-dur-Impromptu von Chopin an, wo der feinfühlige Komponist Takt 9—12 und 15—17 diese Spielart selbst fordert. Auch möchte ich u. a. im ersten Satze der G-dur-Sonate op. 14 von Beethoven, von da ab, wo die Cantilene beginnt, diese Ausführung empfehlen. Wie roh ist der Effekt dagegen, wenn besonders „gewissenhafte“ Spieler in solchen Fällen die einzelnen Noten der Linken mit recht gehobenen Fingern spielen, „weil ja jede nur ein Achtel oder ein Sechszehntel an Werth habe“! Gegen solche Leute, besonders aber gegen Diejenigen, welche gegen den Pedalgebrauch bei alten Stücken eifern, weil er „nicht intentionirt“ sei, wendet sich der Verfasser folgendermassen (S. 13): Man nimmt den Begriff der Intention oft zu eng, während er doch, in seiner allgemeinen Bedeutung, dahin zu verstehen ist, dass die Intention auf möglichste Vollkommenheit der materiellen und geistigen Wirkung hinausläuft. Solche „Vollkommenheit“ aber ist von unseren Pianisten nur mit richtigem Pedalgebrauche zu erreichen, der nicht aus rohem, sondern nur aus echtem kunstgebildetem Sinne erwächst. — Und weiter heisst es: Wo ein derartiges Klangelement offenbar in der Idee des Komponisten liegt, indem er grössere Massen harmonisch bezüglicher Töne aufeinander folgen lässt, da sind freilich längere Tritte geboten: doch sind auch solche bei jeder neuen Harmonie zu erwägen: die vorige ist erst rasch abzudämpfen, bevor man wieder zutritt und man muss beständig lauschen, ob der rauschenden Klangmasse auch nicht zu viel werde. — (Fürwahr, eine goldene Regel!)

Die Untersuchung, wie das Pedal bei einer diatonischen Stufenfolge anzuwenden sei, gipfelt in dem Resultat: dass im allgemeinen die Tonikaterz (in C also E und Es) der einzige zu allen übrigen Stufen nicht als Zusammenklang passende Ton ist. Alle übrigen bilden nämlich untereinander eine gewisse Harmonie: GHDFA — C oder C — GHDFA. Das Pedal soll bei tonleiterartigen Folgen also beim Erklingen der Terz fortgenommen, beim nächsten Ton aber wieder angedrückt werden. — Gegen diese Theorie lässt sich ja im allgemeinen nichts sagen, namentlich, so lange alles in derselben Tonstärke gespielt wird: in der Praxis jedoch, meine ich, wird man bei einer Folge von 3—4 Tönen in der Zeitsekunde schwerlich immer gerade die Terz als Zeitmoment für das Abdämpfen benutzen. Ich möchte vielmehr hier, wie auch in so vielen anderen Fällen, als besonders massgebenden Faktor für die Länge der Pedale die dynamischen Schattierungen anerkannt wissen. (Können diese doch sogar für mehrere schnell aufeinanderfolgende Harmonieen ein Pedal zulässig machen.) Eine crescendo gespielte Tonleiter verträgt, namentlich abwärts, ein längeres Pedal, — mag nun die ominöse Terz dabei sein oder nicht.

Gehörte zu einer richtigen Anwendung des Pedals zu Füll- und Rausch-Effekten trotz aller gegebenen Regeln wenn nicht Kompositionstalent, so doch lebhafter Sinn für Harmonie, so treten wir bei der nun folgenden Klangverbindung durch das Pedal zur musikalischen Korrektheit in das eigentliche Schulgebiet ein. Hier ist alles verhältnissmässig leicht darzustellen und ebenso für den Schüler leicht zu verstehen und zu lernen.

Es folgen die eigentlichen Abc-Regeln für den Pedalgebrauch: das Nacheinanderwirken von Hand und Fuss zum Zweck des Bindens (Zwischentreten). Ich nenne dies: Abc-Regeln, weil ich dem Herrn Verfasser nicht beistimmen kann, wenn er sagt: „Hier beginnt eigentlich erst die feine Kunst des Pedaltretens“. — Denn bei der Vergleichung der dem Elementar-

schüler zugemutheten verschiedenen Schwierigkeiten mit der Schwierigkeit, welche das Binden durch das Pedal macht, stellt sich heraus, dass fast alle jene grösser sind. Daher scheint es mir für ein Lehrbuch auch nicht praktisch, das Pedal für Füll- und Rausch-Effekte vor dem Binde-Pedal zu bringen. Die Fusstechnik, welche in letzterem Kapitel gelehrt wird, muss doch erst vorhanden sein, ehe man die in den verschiedensten Zeitintervallen aufeinanderfolgenden Effekt-Pedale — die noch dazu fortwährend mit Binde-Pedalen abwechseln — vornehmen kann. Wie wichtig aber auch gerade für den Anfangsunterricht das einfache Binde-Pedal ist, zeigt sich darin, dass nach Bewältigung desselben viele technische Schwierigkeiten ganz fortfallen. In allen Fällen, wo die Schüler durch die Finger allein nur mühsam binden können, werden dies nur die wenigsten thun. Dadurch aber verliert sich mit der Zeit das Gefühl für eine gebundene Tonfolge, welches beim Anfangsunterricht vielleicht schon vorhanden war. Soll nun später erst durch das Pedal gebunden werden, so thut dies der Schüler auch nicht mehr durch innere, setbstgefühlte Nothwendigkeit, sondern rein mechanisch, wie die Zeichen gerade stehen. Dass es aber möglich ist, vom ersten Unterricht an überall da, wo die Finger nicht binden können (oder aus manchen Gründen nicht binden sollen) das Binden durch das Pedal ohne grosse Mühe seitens des Schülers anwenden zu lassen, kann ich aus einer zwanzigjährigen Erfahrung versichern. Es ist ja ganz praktisch, dem Schüler bei der ersten Anwendung des Pedales in Musikstücken nur einzelne Pedale für Füll- und Rausch-Effekte zu geben, und ich lasse dies meine Lehrer auch thun: aber nie, ehe sie den Schüler die ersten Uebungen im Pedal-Nachtreten zum Binden habe durchmachen lassen.

Für die Bezeichnung des Pedals benutzt der Verfasser die auch von anderen schon empfohlene Linie unter dem Notensystem, auf der die Dauer des Pedaldruckes durch Noten, die übrige Taktzeit durch Pausen dargestellt wird.*)

(Schluss folgt.)

*) Hans Schmidt vereinfacht diese Bezeichnung sehr praktisch dadurch, dass er, wo es nicht darauf ankommt, den Pedaleintrittsmoment ganz genau anzugeben, beim Nachtreten nur einen Strich durch die Pedalnote macht, und diese nun ohne vorherige Pause unter die betreffenden Takttheile setzt.

Musik-Aufführungen.

Der Ring des Nibelungen im Viktoria-Theater.

Von W. Langhans.

Der eingefleischteste Optimist und gläubigste Wagnerianer muss am 21. dieses Monats, wenn er um die siebente Stunde in die Münzstrasse einbog, aus dem Konzept gekommen sein; dass Richard Wagner's Hauptwerk, die Niebelungen-Trilogie, sich mehr und mehr die Herzen der Kunstfreunde aller Orten und Nationen, ja selbst der Berliner erobern werde, daran hat er nie gezweifelt, und ebensowenig daran, dass Angelo Neumann, ein Impresario, der, wie weiland der Neapolitaner Barbaja, einen Platz in der Musikgeschichte verdient, sowie die vorzügliche, ihn umgebende Künstlerschaar, eine bedeutende Anziehungskraft auf unser Publikum ausüben würde. Schwerlich dagegen hat man es sich in Wagner-Kreisen träumen lassen, dass der Erfolg des Neumann'schen Unternehmens bereits nach Jahresfrist abermals erreicht oder gar noch überboten werden würde — und doch war das letztere der Fall, wie es ad oculos demonstrirt wurde eben durch die Physiognomie der Münzstrasse mit ihrem sinnverwirrenden Ensemble von Menschen, Pferden und Wagen (unter denen auch diesmal die des Hofes nicht fehlten) welches sich „mit ungeheurem Wälzen" den Weg zum Viktoria-Theater bahnte; nicht minder auch durch den Anblick des inneren Hauses, welches an jedem der vier Abende bis auf den letzten Platz gefüllt war. Nach dieser Erfahrung kann wohl Niemand mehr behaupten, dass die blosse Neugierde der Beweggrund sei für die Anziehungskraft des Werkes und seines genialen Schöpfers, und auch in gegnerischen Kreisen wird man eingestehen müssen, dass die Idee des Kunstwerks der Zukunft seit 1876 Riesenfortschritte gemacht hat; namentlich auch die Idee der Festspiele — und hierbei will ich mich mit Dankbarkeit des „Parsifal" erinnern, der, ganz abgesehen von seinem grösseren oder geringeren Werth, jedenfalls die Wirkung gehabt, das Verständniss für Wagner's „Festspiel-Idee" in Kreisen zu wecken, denen es bis dahin verschlossen geblieben war. Die Tausende, die in diesem Sommer zum ersten Mal den Bayreuther Festhügel betreten haben, sind ohne Ausnahme mit der Ueberzeugung zurückgekehrt, dass die Aufgabe der dramatischen Schaubühne eine höhere ist, als die, den Gelangweilten eine Zerstreuung, einen mühelosen Genuss zu gewähren, dass vielmehr das „verum gaudium" in der „res severa" besteht, wie der bekannte Spruch im Leipziger Gewandhaussaale lautet; und mit dieser neugewonnenen Anschauung sind sie gekommen, das Kontingent auch unserer grossstädtischen Niebelungen-Aufführung zu verstärken, wiewohl der künstlerische Ernst und die festliche Stimmung Bayreuth's im rastlosen Treiben des Alltagslebens eine wesentliche Einbusse erleiden.

Was nun die Aufführung des gewaltigen Werkes betrifft — denn über dieses selbst ist der Leser ja hinreichend unterrichtet — so ist erfreulicher Weise zu konstatiren, dass dieselbe im grossen und ganzen mit der vorjährigen auf gleicher Höhe steht. Vier

Künstlerkräfte allerersten Ranges sind auch diesmal dem Rufe Angelo Neumann's gefolgt: Herr und Frau Vogl, Frau Reicher-Kindermann und Herr Lieban. Was der erstere als Loge und Siegmund, seine Gattin als Sieglinde, Herr Lieban als Mime leisten, ist schon bei ihrem letzten Gastspiel nach Gebühr in diesen Blättern gewürdigt worden und ich brauche nur hinzuzufügen, dass sie vom Publikum auch diesmal auf's glänzendste ausgezeichnet wurden. Nicht minder Frau Reicher-Kindermann, welche als Brünnhilde die Bühne des Viktoria-Theater betrat. Schon ihre mustergültige Wiedergabe der Parthie der „Erda“ liess für die drei folgenden Abende Ausserordentliches erwarten, in der Rolle der Walküre aber entfaltete sie einen so unerschöpflichen Reichthum an gesanglichen und schauspielerischen Mitteln, verbunden mit edelster Auffassung und hinreissender Leidenschaft, dass die kühnsten Erwartungen auch derer übertroffen wurden, welche dem Nibelungenringe seit 1876 gefolgt sind, und die hervorragendsten Vertreterinnen der Brünnhilde im Gedächtniss behalten haben. Neben solchen künstlerischen Protagonisten mussten die Inhaber der übrigen Rollen bei allen ihren Verdiensten doch als Sterne zweiten Ranges erscheinen; von ihnen gab Dr. Krücke als Albrich sehr Anerkennenswerthes, jedenfalls weit mehr als sein Nachfolger in dieser Rolle, Herr Pischek, dessen tenorhaftes Organ die Illusion bedenklich störte. Hinter den Leistungen des vorigen Jahres zurück blieben die Fricka des Frl. Orlanda Riegler sowie die Riesen der Herren Chandon und Liberti, dagegen waren die Rollen der Freia, des Donner und des Froh in den Händen des Frl. Römer, der Herren Ulbrich und Caliga gut aufgehoben. Besonderes Lob verdienen die Rheintöchter Milar, Klafsky und Bleich wegen ihrer Intonationssicherheit; wäre ihr Vortrag minder schleppend gewesen, und hätte nicht der Alt den ersten Sopran vielfach übertönt, so könnten ihre Dreigesänge sowohl im Rheingold wie in der Götterdämmerung, diese Perlen unter den reichen Schätzen der Nibelungen-Partitur als vollendet bezeichnet werden. Ein böser Strich durch die Rechnung der Besucher dieses Cyklus war die Erkrankung Vogl's, an dessen Stelle Herr Unger an den beiden letzten Abenden als Siegfried eintreten musste, denn dieser zeigte sich, abgesehen von seiner imposanten, der Rolle durchaus entsprechenden Erscheinung, völlig ungeeignet, den Verlust Vogl's zu ersetzen. Auch von den beiden Darstellern des Wotan, den Herren Tomasczek und Reichmann vermochte weder der eine noch der andere den Ansprüchen zu genügen, die man an einen würdigen Vertreter dieser Rolle stellen muss, wenn man den unvergesslichen Scaria als solchen kennen gelernt hat.

Gedenken wir endlich noch der durchweg gelungenen Leistungen der Damen Kraus, Stürmer, Bleich, Milar, Martin, Bleiter und Riegler als Walküren, so kann nicht zweifelhaft sein, dass in der solistischen Gesammtheit das Vortreffliche das Mittelmässige weit überragt. Vom Chor lässt sich leider nicht dasselbe sagen, denn das Wenige, was von ihm verlangt wird, fiel nicht einmal mittelmässig, sondern geradezu mangelhaft aus. Auch das Orchester liess manches zu wünschen übrig, wiewohl man an Seidl's schwungvoller, durch und durch musikalischer Leitung diesmal wie immer seine Freude haben konnte. Uebelstände abzustellen, wie die verstimmten Blasinstrumente zu Anfang des „Rheingold“, wie das dynamische Missverhältniss der Streichinstrumente zu dem Blech-Bläserchor, wird wohl kaum in seiner Macht liegen; dagegen ist es ihm nicht benommen und sogar dringende Pflicht, unablässig darüber zu wachen, dass seinem Orchester die Fähigkeit des diskreten Begleitens nicht abhanden komme. Ich habe wiederholt meine Ueberzeugung ausgesprochen und werde immer mehr in derselben befestigt, dass die Wirkung des Wagner'schen Musikdramas in erster Reihe davon abhängt, dass der Zuhörer kein Wort des Textes verliert. Dazu aber ist es nöthig, dass das Orchester zweier völlig verschiedener Ausdrucksweisen mächtig ist, neben der natürlichen, bei den Orchestersätzen zu verwendenden, einer bis zum Flüstertone gedämpften, die an Stelle der ersten tritt, in dem Moment, wo der Sänger den Mund öffnet. Jahn, den ich in Wiesbaden als Wagner-Dirigenten kennen lernte, hat es erreicht, seinem Orchester diese beiden Sprachen beizubringen; er ist der einzige, von dem Seidl noch etwas lernen könnte.

Bezüglich der äusseren Ausstattung ist zu bedauern, dass dieselbe seit dem vorigen Jahre keinerlei Fortschritte gemacht hat. Wieder stellten sich die störenden Dämpfe ein, welche die Musik in piano-Stellen völlig unhörbar machen, und deren Wirkung für das Auge durch einen Wolkenschleier jedenfalls besser erreicht werden könnte. Ferner ging die herrliche Scene in der Tiefe des Rheines durch mangelhafte Beleuchtung dem Zuschauer fast ganz verloren. Der Regenbogen am Schlusse des „Rheingold“ und der Drachenkampf im „Siegfried“ waren einer Maschinen-berühmten Bühne, wie die des Viktoriatheaters, durchaus unwürdig, und die Schlussscene der „Götterdämmerung“ war von einer lähmenden Mattheit, die durch einen sehr unpassenden Knalleffekt keineswegs gehoben wurde. Es ist dringend zu wünschen, dass man die Wichtigkeit auch des sichtbaren Theiles beim Wagner'schen Musikdrama nicht länger verkenne, und dass sich Künstler ersten Ranges finden mögen, welche diesem bisher wunden Punkte eine liebevolle Aufmerksamkeit zuwenden. Hoffen wir, dass die Bayreuther Parsifal-Aufführungen, mit ihren bis ins Kleinste vollendetem Dekorations- und Maschinenwesen, auch auf diesem Gebiete bald Früchte tragen mögen.

Hofmusikdirektor **Bilse** veranstaltete am 21. Oktober eine Erinnerungsfeier an den verstorbenen **Joachim Raff**, bei welcher folgende Werke desselben zur Aufführung gelangten: Trauermarsch aus der D-moll Sinfonie, Ouvertüre aus der Ungarischen Suite No. 2, zwei Sätze aus dem Streichquartett: „Die schöne Müllerin“, eine Sinfoniette für 10 Blaseinstrumente und der Leonoren-Sinfonie.

Es sind das lauter Werke, welche dem Repertoir der alten Bilse'schen Kapelle angehörten. Dass es dem geschätzten Dirigenten möglich gewesen, der

nenen Kapelle diese Werke in verhältnissmässig kurzer Zeit so einzustudiren, dass sie kühn den Vergleich mit den Leistungen der alten aushalten konnte, spricht ebensosehr für den unermüdlichen Fleiss und die hohe künstlerische Begabung des Dirigenten, als für die Trefflichkeit und den hingebenden Eifer der Kapelle.

Das erste der von Herrn Hermann Wolf in's Leben gerufenen Abonnements-Konzerte fand am 23. Oktober unter Leitung des Herrn Professors Dr. **Wüllner** aus Dresden und unter Mitwirkung der Frau **Sofie Menter** und des **Philharmonischen Orchesters** im Saale der Philharmonie statt. Das vorzügliche ehemals Bilse'sche Orchester legte unter der Leitung des Herrn Professors Dr. Wüllner im Vortrage von Beethoven's Leonoren-Ouvertüre, des Vorspiels zu Parsifal und der C-dur Sinfonie von R. Schumann Proben ganz hervorragender Leistungsfähigkeit ab. Wüllner's ausgezeichnetes Direktionstalent, seine hohe künstlerische Intelligenz, welche ihn das Wesen auch der eigenartigsten und tiefsinnigsten Komposition voll und ganz erfassen lässt, seine Gabe, ein Orchester in kurzer Zeit zur vollendeten Wiedergabe solcher Werke heranzubilden, sind allgemein bekannt und haben ihm den Ruf eines der bedeutendsten Orchesterdirigenten und freifühligsten Musikers verschafft. Wie gerechtfertigt dieser Ruf ist, haben uns seine Leistungen in diesem Konzerte vollauf bestätigt. Möchte es sich der geschätzte Dirigent nur angelegen sein lassen, den Klang der Blechblaseinstrumente etwas zu mildern, die z. B. in einigen Stellen der Leonoren-Ouvertüre Holzbläser und Streicher vollständig niederschmetterten.

Frau Sofie Menter spielte Rubinstein's G-dur Konzert und Liszt's Ungarische Phantasie, Stücke durch deren Vortrag sie ihre blendende Technik auf's neue bekundete. Die Ruhe und Sicherheit, mit welcher sie die grossen Schwierigkeiten in diesen Werken bewältigte, waren bewunderungswürdig. Und welcher Kraft ist diese so zarte Damenhand fähig, Akkorde und Oktavengänge glaubte man oft von eherner Faust gespielt. Manchmal hatte diese Kraft aber auch etwas Verletzendes z. B. in der Solostelle im ersten Satze des Konzerts vor dem kurzen Gange der Oboe, der schöne Bechstein'sche Flügel ächzte unter dem stechenden Anschlage. Zu wie schöner poetischer Darstellung erhob sich aber der Vortrag des Andante. Hier war alles bis auf wenige Oktavenstellen, in denen sich der schon gerügte stechende Anschlag abermals bemerkbar machte, wie in Wohllaut getaucht. Und wie pikant und graziös spielte sie den letzten Konzertsatz und Liszt's Phantasie, hier übte ihr Spiel gradezu eine elektrisirende Wirkung auf das Publikum aus, die sich in den lautesten Beifallsäusserungen und mehrfachen Hervorrufen kund gab.

Emil Breslaur.

Das Konzert, mit dem Herr Angelo Neumann seinen diesjährigen Cyklus der Nibelungenvorstellungen einleitete, hatte den grossen Saal der Philharmonie bis auf den letzten Platz gefüllt. Das Programm bekundete die geschickte und bewusste Leitung des Impresario: unter Aufgebot bedeutendster Künstler lauter Sachen, die „ganz zweifellos“ einschlagen mussten. Und dennoch schlugen sie nur zum kleinsten Theile wirklich ein. Der Grund dürfte selten so schwer anzugeben sein wie diesmal, wenn man sich nicht auf den ganz allgemeinen beschränken will, dass alles unter einer gewissen Leblosigkeit litt. Zunächst war ich geneigt, die vollständige Klanglosigkeit des Orchesters — das Herr Neumann in diesem Jahre bekanntlich dauernd für seine Unternehmungen aus dem früheren Laube'schen Orchester sich zusammengesetzt hat — den ungünstigen akustischen Verhältnissen zuzuschreiben. Nachdem ich aber drei Tage darauf die glänzende Klangfarbe des philharmonischen Orchesters in demselben Saale wahrzunehmen Gelegenheit hatte, kann wohl nur höchstens noch von nicht besonders guter Akustik die Rede sein. Ungünstige Aufstellung kam wahrscheinlich hinzu; die Hauptsache ist, dass das Orchester zu klein und die Leistungsfähigkeit der einzelnen Mitglieder zu beschränkt ist, dass es daher auch die Intentionen eines so ausgezeichneten Dirigenten, wie Anton Seidl, nur ungenügend auszuführen vermag. Von den vier rein orchestralen Stücken fielen zwei so ziemlich gänzlich zu Boden, von denen man dies nun und nimmer erwarten könnte, sei auch das Publikum noch so antiwagnerisch — was gar nicht der Fall war: nämlich die Tannhäuserouverture und der Trauermarsch aus der Götterdämmerung. Dagegen gelangte die Einleitung zu „Parsifal“ allerdings durch besonders sorglich studirte Nüancen und Tempi, die alle auf ganz frische Bayreuther Tradition wiesen, zu vorzüglicher Wirkung, und zwar, wie ich zum Theil aus eigener Wahrnehmung, zum Theile aus verlässlichen Mittheilungen weiss, zu der besten und sachgemässesten, die hier in Berlin bislang erreicht worden. Dass nun freilich trotzdem auch diese Nummer hier — und ebenso ein paar Tage später in dem Wüllner'schen Konzert — so geringen Beifall hatte, dass man wahrheitsgemäss nur von einem Anstandserfolg reden kann, ist und bleibt ein Räthsel. Dieses weihevolle, ausserordentlich klar konzipirte, ebenso warm als keusch kolorirte Tonbild bietet wahrhaftig dem Verständniss auch nicht entfernt Schwierigkeiten von der Art, wie sie sonst bei Wagner oft vorkommen, und müsste in seiner einfachen, zu Herzen sprechenden Art ohne Weiteres den Sinn gefangen nehmen.*) Sollte das Gros unseres „gebildeten“ Publikums vielleicht die „Schwierigkeiten“ vermissen und in Folge getäuschter Erwartung missgestimmt sein? Es ist wohl nicht zweifelhaft, dass die Zeit hier sehr bald Wandel schaffen wird. — Unter den Gesangsszenen ragte in der Ausführung eine mit Riesengrösse hervor, die denn auch enthusiastischen Beifall hervorrief: Isoldens Liebestod, gesungen von Frau Reicher-Kindermann. Für diese Sängerin, bei der sich schöne Stimme, musikalische Bildung und Zuverlässigkeit und ergreifendster Ausdruck zu einer wahrhaft künstlerischen Gesammtleistung vereinigen, ist kein Wort des Lobes zu stark,

*) War im Abonnementskonzert in der Philharmonie auch der Fall, und trotzdem äusserte sich der Beifall auch hier nicht rauschend, was ich nach dem weihevollen Eindruck, den man von dem Stücke empfängt, ganz begreiflich finde. E. B.

und ihre diesjährigen Leistungen werden hier unvergessen bleiben. Dass das Vogl'sche Ehepaar in der Wiedergabe der zweiten Hälfte des ersten Walkürenaktes viel Vortreffliches gab, ist selbstredend, obgleich nicht blos die Wirkung — naturgemäss —, sondern auch der Vortrag selbst mir bei Weitem nicht auf der Höhe zu stehen schien, die dieselben Künstler zwei Abende darauf im Theater unter dem unbegrenzten Jubel des Publikums erreichten. Frau Vogl war sichtlich indisponirt. Das grosse Walkürenensemble, mit dem das Konzert schloss, war allerdings keine günstige Wahl, um so weniger, als die acht Walküren nicht alle vor einer Kritik Stich halten können. Der hinzugefügte Schluss, der ganz äusserlich die Sache glänzend zu Ende bringen soll, kam mir recht geschmacklos vor. O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

— Herr Hofkapellmeister Hofrath v. Schuch in Dresden erhielt den rothen Adlerorden, Musikdirektor Bemmann zu Greifswald und Seminar Musikdirektor Gravenkamp zu Langenhorst im Kreise Steinfurt den Königlichen Kronen-Orden vierter Klasse.

— Herrn Gymnasialmusiklehrer Odenwald in Hamburg ist in Anerkennung seiner Verdienste um Pflege und Hebung des Kirchengesanges, namentlich während seiner Stellung als Dirigent des Elbinger Kirchenchors, der preuss. Kronenorden verliehen worden.

— Fräulein Soldat, die junge, aus der Joachim'schen Schule hervorgegangene Violinvirtuosin, hat den grossen Mendelssohn-Preis von 1500 ℳ erhalten.

— Herr Kantor und Organist Reichel in Dresden wurde zum kgl. Musikdirektor ernannt.

— Zur Leitung des Frankfurter Musik-Konservatoriums, welchem bis zu seinem Tode Joachim Raff vorstand, ist jetzt Bernhard Scholz in Breslau berufen worden.

— Eduard von Welz, bisher Musikdirektor in Liegnitz, ist an Stelle Alban Försters, welcher als Hofkapellmeister nach Neustrelitz geht, als Lehrer der Harmonie, des Chorgesanges und Ensemblespiels an das Dresdener Konservatorium berufen worden.

— Der Jahresbericht über die mit der Königl. Akademie der Künste verbundenen Lehranstalten für Musik für den Zeitraum von Oktober 1881 bis Oktober 1882 ist soeben erschienen. Daraus ersieht man, dass die Hochschule für Musik in der Abtheilung für musikalische Komposition im Wintersemester 25, im Sommersemester 22 Schüler zählte, ferner in der Abtheilung für ausübende Tonkunst im Winterseme- 232 Schüler, im Sommersemester 212. Bei dieser Abtheilung erhielten nach vorangegangener Prüfung in allen Unterrichtsgegenständen 2 Schüler und 1 Schülerin das Zeugniss der Reife. Das Institut für Kirchenmusik wurde in dem abgelaufenen Jahre von 16 Schülern besucht.

— Dvorschak's komische Oper „Der Bauer ein Schelm" wurde in Dresden am 24. Oktober zum ersten Mal gegeben und hatte sich grossen Erfolges zu erfreuen. Dresdener Blätter rühmen die feine, graziöse Musik.

— Robin Hood, eine neue Oper von Albert Dietrich wurde am 13. Oktober in Dessau zum ersten Male aufgeführt und errang einen schönen Erfolg. Auch Dvorschaks Oper „Dimitrij", welche am 8. Oktober in Prag zum ersten Male gegeben wurde, fand eine sehr gute Aufnahme.

— Frau Montigny-Remaury in Paris, die Schwägerin von Ambroise Thomas, ist jüngst zum Officier der Akademie ernannt worden. Die Dame gilt für die genialste Pianistin Frankreichs und besonders für eine Beethovenspielerin ersten Ranges.

— Ein Unikum in der literarischen Welt dürfte ein Schriftsteller sein, der sechzig Jahre seines Lebens unbeachtet in der Einsamkeit eines thüringischen Landgutes an einem musikgeschichtlichen Werke gearbeitet hatte. Dieser merkwürdige Schriftsteller ist ein Baron von Winzigerode, gegenwärtig ein äusserst rüstiger Greis von 87 Jahren, der sich vor einigen Wochen in Berlin aufhielt. Unter seinen Reiseeffekten befand sich ein riesiger Koffer, welcher die voluminösen Manuscripte des gedachten Werkes in sorgfältigster Verpackung enthielt. Jetzt weilt der Herr Baron in München, um mit einem dortigen Verleger über Herausgabe seines etwa vierzigbändigen Werkes zu unterhandeln. Der Autor, der sein grosses Werk zu einer Zeit begonnen hatte, die noch den Stern Beethovens leuchten sah, hofft sogar die komplizirten Korrekturen während des Druckes zu erledigen.

— In der zweiten Aufführung der Walküre war Reichmann's Wotan, besonders in den Stellen, die seiner Stimme bequem lagen, so im ganzen dritten Akt, von überwältigender Wirkung. Spiel und Gesang entsprachen den höchsten künstlerischen Anforderungen. Mein verehrter Freund, Herr Dr. Langhans, der ihn nur im ersten Cyklus gehört, hätte ihm nach dieser Leistung gewiss seine vollste Anerkennung gezollt. E. B.

— Die Académie Nationale de Paris hat in ihrer Sitzung vom 23. Oktober d. Js. dem Hofpianofortefabrikanten und königl. Rath Herrn Wolkenhauer in Stettin für seine hervorragenden Leistungen im Pianofortebau die grosse goldene Medaille verliehen, und demselben zum Mitglied der Akademie ernannt.

— Im Oktoberheft der Bayreuther Blätter wird mitgetheilt, dass die Wiederholung des „Parsifal" für das nächste und die folgenden Jahre gesichert sei. Die neu gefundene Form für den „Patronatsverein" ist folgende: Jeder, der mit 20 M. jährlich auf die Bayreuther Blätter abonnirt, erwirbt das Recht des Besuches einer in das Abonnementsjahr fallenden Festspielaufführung. Wer auf einen Platz zur Aufführung verzichtet, zahlt nur 8 Mark Abonnement. Verkäuflich ist ein so erworbener Platz nicht, dagegen wird gegen Vorzeigung der Berechtigungsanweisung dem an dem Besuche der Vorstellung Behinderten, der Betrag von 12 M. zurückbezahlt.

Leipzig. Die neuliche Aufführung des „Don Juan" in der neuen Stägemann'schen Bearbeitung ist

mit bestem Glücke von Statten gegangen und darf als ein grosser künstlerischer Erfolg der Direktion betrachtet werden. Die Reduktion der Verwandlungen des ersten Aktes auf zwei machte den vortheilhaftesten Eindruck und bot Anlass zu originellen und doch naturwahren scenischen Kombinationen. So konnte der ganze erste Akt nach der Introduktion bis zur Dekoration des Festsaales in Don Juan's Villa auf ein und demselben Raume gespielt werden, indem links die Posada nebst Herrenhaus, rechts Don Juan's Villa sichtbar war. Im Finale des ersten Aktes verliessen beim Erscheinen Zerlinens die Bauern die Bühne, so dass der Schlusssatz (ohne die übliche Schlägerei) den Solostimmen und einigen zurückbleibenden Kavalieren und Damen überlassen blieb. Der zweite Akt hatte vier Verwandlungen: Platz vor dem Hause Elvira's, Vorhalle im Hause der Donna Anna, Kirchhof, ein anderes Zimmer der Donna Anna und Festsaal Don Juans. Im Schlussfinale brachen über den Frevler nicht die höllischen Flammen herein sondern der Komthur versinkt, der Saal bricht zusammen und der steinerne Gast wird im Hintergrund wieder sichtbar.

Bücher und Musikalien.

Die in N. Simrocks's hochangesehenem Verlage soeben erschienene Novität von **Dvorschak** führt den Titel: **„Legenden für das Clavier zu 4 Händen“**, op. 59. Diese zehn Stücke gehören zu dem Reizendsten, was in neuerer Zeit für das Clavier geschrieben ist. Die Bezeichnung „Legenden“ rechtfertigt ein gewisser erzählender, episch maasshaltender Ton, welcher die ganze Reihe charakteristisch durchzieht, bald zu geheimnissvollem Flüstern gedämpft, bald zu lebhafter Schilderung sich erhebend. Was da erzählt wird, kann freilich Niemand sagen; doch fühlt man, dass das Wunderbare, Märchenhafte dabei eine Hauptrolle spielt. Dvoschak ist zu sehr echter Musiker, um mit Notenköpfen malen zu wollen; er bindet die Phantasie des Hörers an kein poetisches Programm, er verschmäht sogar (zu unserer unverholenen Befriedigung) einzelne Ueberschriften. Gewiss würde ein mit Heine's „Klangbildertalent“ begnadeter Poet die schönsten Geschichten heraus hören. Für uns haben dergleichen Deutungen keinen Werth; wir halten uns an die Musik selbst, und diese quillt in den „Legenden“ aus krystallener Tiefe, erquickend und reichlich. Was ist's, das in Dvorschak's Musik uns gleich so sympatisch anzieht und mit weicher, warmer Hand festhält? Ihre Unmittelbarkeit und gesunde Frische, „Froh wird man bei ihm“, um ein einfaches und doch treffendes Wort anzuwenden, womit Fr. Vischer den Novellisten Gottfried Keller charakterisirt. Die Unmittelbarkeit dieser Melodien strömt uns Lebensgefühl in's Herz. In Dvorschak's köstlichen „Liedern aus Mähren“, op. 32, (zweistimmig), in seinen „Slavischen Tänzen“, der As-dur-Rhapsodie, dem Sextett für Streichinstrumente, fühlen wir schon diese eigenthümliche würzige, frische Luft wehen; sie dünkte uns vielleicht nur zu stark durchdrungen von dem exotischen Dufte czechischer Flora. Dvorschak, der stets nur unter Slaven gelebt, und zwar ein Sohn des Volkes im Volke, hat sich mit dem Geiste slavischer National-Melodien so innig erfüllt, dass man besorgen durfte, er möchte diesem bestrickenden, aber einseitigen Reize sich allzusehr gefangen geben. Seine „Legenden“ zeigen, dass er der nationalen Anklänge nicht bedarf, um eigenthümlich Schönes zu schaffen. In den früheren, insbesondere seinen grösseren Werken störten uns mitunter ermüdende Wiederholungen, nachlässig bequeme Durchführungssätze, leere Strecken, die nur Lückenbüsserdienst verrichteten, nach welchen freilich immer wieder etwas bestechend Schönes, ein unerwarteter glücklicher Einfall auftauchte. Dergleichen ernüchternden, abspannenden Partien begegnet man nirgends in den „Legenden“. Hier könnten wir nicht das Mindeste hinzu- oder wegwünschen; überall ist die Form auf's schönste erfüllt und abgerundet. Dvorschak's Motive sind meistens kurz, aber prägnant und glücklich erfunden; sie erscheinen bei jeder Wiederkehr neu, in wechselnder Beleuchtung. Nur ein Meister harmonischer und kontrapunktischer Kunst konnte diese Legenden schreiben, so wenig kunstvoll und gelehrt sie auf den ersten Blick aussehen. Eben darin, in ihrer Unauffälligkeit, liegt der grösste Reiz dieser Kunst bei Dvorschak; er verfährt damit eher heimlich, verschämt, als prahlend und aufdringlich. An der kräftigen Gedrungenheit seines Satzes merken wir, dass der Komponist eine strenge Schule hinter sich hat; er macht uns diese Schule nicht vor. Alle harmonische Blüthenfülle, alles kontrapunktische Geranke entspringt bei ihm unmittelbar und natürlich aus der musikalischen Idee. Wie er uns nicht durch die Mysterien gelehrter Kunststücke blenden will, so verschmäht er auch die weltschmerzlichen Mienen und den interessanten selbstmörderischen Wurf, worin sich junge Komponisten so ungemein gefallen. Dvorschak sagt uns die lieblichsten und sinnreichsten Dinge so schlicht, als ob sich das Alles von selbst verstände — der echte Poet! Leicht entgehe ich der Versuchung, dem Leser ein Bild von den einzelnen „Legenden“ zu geben. Musik lässt sich wol im allgemeinen charakterisiren, im einzelnen aber nicht nacherzählen. Sollte ich meine besonderen Lieblinge nennen, so wären es zunächst die erste und die zweite Legende mit ihren seelenvoll singenden Mittelsätzen, dann die vierte in c-dur, deren markiges, fast schroffes Thema im Verlaufe immer neue Blüthen und Früchte ansetzt, ferner die fünfte mit dem wundervoll rückkehrenden zarten Refrain, endlich die letzte Legende mit ihren prachtvoll modulirenden Steigerungen. Vielleicht ist sie die schönste von diesen zehn Legenden, vielleicht ist's eine andere; darüber wird es verschiedene Meinungen geben innerhalb der Einen allgemeinen: dass sie alle schön sind.

Ed. Hanslick.

Ich übernehme die vorliegende Kritik aus der „Neuen freien Presse“, weil sie erstens meinen eigenen Ansichten über das Werk so vollkommen entspricht,

dass ich mich bis in die kleinsten Einzelheiten damit einverstanden erklären kann, und weil sie zweitens in Bezug auf die schöne Fassung, die eingehende Art, das reife Verständniss und ideale Kunstanschauung als eine Muster-Arbeit bezeichnet werden muss.

E. B.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr!

Soeben erhalte ich von Herrn Seminarmusiklehrer Götze in Liebenthal ein Exemplar von dessen „Musikalischen Schreibübungen" nebst freundlichem Begleitschreiben und freue mich, konstatiren zu können, dass Herrn Götze's Arbeit so sehr in Uebereinstimmung steht mit den von mir in No. 20 dargelegten Ansichten über das musikalische Diktat, dass ich dieselbe meinem bezüglichen Unterricht am hiesigen Konservatorium zu Grunde legen werde. Dass ich in meinem am 15. Sept gedruckten Hinweise auf das französische Werk Prof. Lavignacs des Götze'schen der gleichen Tendenz entsprungenen — nicht erwähnte, erklärt sich einfach genug daraus, dass dasselbe vielleicht noch nicht im Buchhandel erschienen war, als ich der Redaktion meinen Artikel sandte und vielleicht noch nicht gedruckt, da ich den „Grenzboten", welche sich aber nicht dafür interessiren zu können meinten, dieselben Zeilen sandte. Dass Herrn Götze's Arbeit gänzlich unabhängig von der Lavignac's entstand, geht aus der völlig andern Anlage zur genüge hervor; übrigens ist das Musikdiktat überhaupt in Deutschland nicht terra incognita, wie ich bereits in No. 18 d. Bl. andeutete, sondern es wird von einer Anzahl Schüler des verstorbenen als Lehrer hochgeschätzten Schelble (Frankfurt a. M.) an verschiedenen Orten mit Erfolg angewandt, und auch der noch lebende Vater von C. Reinecke (Altona) hat seinen Sohn, sowie C. Gurlitt u. a. mit Hilfe des Musikdiktats ausgebildet. Dem Uebungsbuch von Heinrich Götze wünsche und hoffe ich als einer zeitgemässen Erscheinung, die zur Ausfüllung der monirten Lücke vortrefflich geeignet ist, weiteste Verbreitung. Der billige Preis von 2 Mk. wird dabei wesentlich mitbelfen.

Mit der Bitte, diese Zeilen in den „Klavierlehrer" aufnehmen zu wollen zeichne ich hochachtungsvoll

Hamburg, 18. October 1882. Dr. Hugo Riemann.

Hochverehrter Herr!

Die Skala unserer Tonstärke-Verhältnisse präsentirt sich nach gewöhnlicher Darstellung folgendermaassen:

Fortissimo,
forte,
mezzoforte,
mezzopiano,
piano,
pianissimo.

Heinr. Germer setzt das Mezzopiano zwischen das Piano und Pianissimo. (S. Seite 31 seines Werkes: „Wie spielt man Klavier?"

Wer hat Recht?

Pyrmont, d. 19. Okt. 1882. Friedr. Tewes.

Antworten.

Wiederholt erkläre ich, dass ich Musikberichte von ausserhalb nur berücksichtigen kann, wenn es sich um die Aufführung neuer, werthvoller Werke oder um eigenartige Konzertunternehmungen handelt.

Herrn **J. Sch. in Leipzig.** Ausserordentlich erfreut über Ihre grosse Liebenswürdigkeit. Verbindlichsten Dank.

Herrn **H. Sch. in Neisse.** Auf Ihre neuliche Anfrage kann ich Ihnen heute antworten, dass in Paris die besten Oboen von F. Lorrée, Lieferant des Nationalkonservatoriums, Rue du Dragon 5, gebaut worden.

Herrn **L. G. in Charlottenburg.** Die Flügel der genannten amerikanischen Firma sind gut, aber sehr theuer. Warum aber in die Weite schweifen. Haben wir hier keinen Bechstein und Duysen? Ihre Instrumente halten nicht nur den Vergleich mit den besten amerikanischen aus, sondern übertreffen dieselben sogar noch in vielen Beziehungen.

Herrn **E. v. A. in East Oakland** (Kalifornien.) Eingetroffen. Besten Dank und Gruss.

Herrn **O. W. in Kolberg.** Sie haben Recht, es ist durchaus zu tadeln, wenn in den Kindersinfonien neuerer Komponisten die Töne der Kinder-Instrumente nicht mit der Harmonie des Klaviers oder des Streichorchesters übereinstimmen. Das muss ja eine sehr üble Wirkung hervorbringen, wenn die kleine Trompete zu einer Melodie in F-dur plötzlich g, h, d zu blasen hat. Und so etwas soll in Ignaz Lachner's Kindersinfonie op. 85 vorkommen? Kaum glaublich.

Herrn **W. H. hier.** Mendelssohn's Lieder ohne Worte hat J. David für Klavier und Violine eingerichtet, sie erschienen bei N. Simrock hier und sind meisterlich gearbeitet.

Herrn **R. W. in Koburg.** Harmonie-Lehre von Bussler (Berlin, Habel), Irgang (Heilbronn, Schmidt), Kolbe (Breitkopf & Härtel) — Kinder-Liederbücher E. Rohde (Breslau, Hientzsch), Zimmer (Quedlinburg, Vieweg). Die Lieder sind aber nicht nach der Schwierigkeit geordnet.

Frau **M. K. in Cassel.** Sie sind im Irrthum. Plaidy's, Köhler's, meine eigenen technischen Uebungen, sowie Lebert u. Stark's, Wenzl Schwarz' und Proksch's Klavierschulen sind nach einem ganz bestimmten und systematischen Plane gearbeitet.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, 7. November 1882, Abends 8 Uhr präc. findet im grossen Saale der Königl. Hochschule die **statutenmässige General-Versammlung** der Krankenkasse des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin statt. Tages-Ordnung: 1. Berichte des Vorstandes und des Kuratoriums. 2. Wahl des Vorstandes und des Kuratoriums. Darauf folgt eine ordentliche Sitzung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen. Tages-Ordnung: Eventuelle dringliche Anträge. Ballotage.

Der Vorstand.

Musik-Lehrer und Lehrerinnen wie Musikstudirende werden wohl oft schon die Erfahrung gemacht haben, dass ihnen ein Abonnement auf Musikalien deshalb nicht den erhofften Nutzen gewährt, weil man ihnen in den Musikhandlungen das Ausleihen von Schulen und grösseren Etüdenwerken verweigerte. In **Berlin** ist es nun namentlich die **Schlesinger'sche Musikhandlung** (Inhaber: Rob. Lienau), **Französischestr. 23,** die stets bereitwilligst sowohl einheimischen als auch auswärtigen Abonnenten solche Werke abgiebt und auch noch andere schätzbare Vortheile gewährt. Genannte Handlung, schon seit Anfang dieses Jahrhunderts bestehend, ist durch ihr aussergewöhnlich reiches Lager in den Stand gesetzt, allen Anforderungen zu entsprechen, und kommt den Wünschen ihrer Abonnenten stets auf das bereitwilligste entgegen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Das Klavier-Pedal.

Von **Gustav Stoewe.**

(Schluss.)

Es folgen nun einzelne Beispiele, namentlich aus Beethoven'schen Sonaten, bei welchen allen das Pedal nach dem Anschlage einer mit der folgenden zu bindenden Note genommen werden muss. Häufig ist jeder einzelne Pedaltritt erklärt. Diese 16 Seiten genau zu durchlesen, ist etwas mühsam; indessen kann nicht genug empfohlen werden, dieses Studium mit höchster Aufmerksamkeit durchzumachen. Auch mehrere Bach'sche Fugenstellen sind als Beispiele gewählt, besonders solche, in denen die nothwendige Pedalbindung (oft nur bei einem Tone unter mehreren Takten) versteckter daliegt; ferner solche, bei denen die verschiedenen Stimmen nur durch einzelne Pedaltritte verständlich ausgeführt werden können. Interessant ist hierbei folgender Passus: „Man würde Unrecht thun, wenn man Bach beschuldigen wollte, er habe in jenen Fällen einen unspielbaren Satz geschrieben. Die damaligen kleineren Klaviere hatten so schmale Tasten, dass alle Intervalle einander näher lagen und meist gut bindend festgehalten werden konnten; die jetzigen Klaviere haben aber breitere Tasten. Was sie dadurch an der Bindungsschwierigkeit verschuldeten, sühnen sie durch das klangbindende Pedal"

Bei der nun folgenden Abhandlung über den Pedalgebrauch bei Arrangements und orchestralem Klaviersatz kommt der Verfasser auf einen besonders wichtigen Punkt zu sprechen. Es handelt sich darum, ob Stellen wie folgende (Chopin op. 48 Nr. 1) wie bei a oder wie bei b notirt werden sollen.*)



Ueber solche Fälle sagt Köhler S. 80: „Weil die Komponisten es häufig nicht wagen, derartige Ideen in der angedeuteten Form (wie bei b) niederzuschreiben, indem sie fürchten, damit Verlegenheit zu bereiten, notiren sie wohl gegen ihre eigene Idee, rein handlich, wie bei a. — Die rechten Pianisten werden hier feierlich die Idee erkennen und sie mittels Pedals realisiren. Aber gerade die Chopin'sche Stelle ist dazu angethan, auch sonst nicht ganz wohlbewanderte Spieler stutzig zu machen, zumal ihr im Original theils keine, theils ungenügende Pedalbe-

*) Chopin hat hier auffallender Weise die erstere Notirung vorgezogen. Es sieht höchst befremdlich, ja fast unmusikalisch aus. Schumann notirt, wie mir augenblicklich im Sinne ist, immer so, wie bei b angegeben.

zeichnung beigegeben ist: Jene Oktaventriolen nämlich sind in chromatischen Tonfolgen gehalten, gegen deren Pedalisirung sich zunächst der harmonische Reinlichkeitssinn sträubt und den Spieler vermuthen lässt, der Komponist wünsche hier keinen Pedaleffekt — während dies doch einer der vielen vorkommenden Fälle ist, wo die nachhallenden unharmonischen Durchgangstöne ihre genügende Auflösung in den wuchtigen Akkorden finden, deren volle Harmonie gleich Sonnenstrahlen allen Pedaldunst rund um sich her aufsaugen.“

Ehe ich nun zum dritten Kapitel, vom Pedalgebrauch zur ästhetischen Ausstattung, übergehe, möchte ich in Bezug auf die Köhler'sche Lehre von der Anwendung des Pedals zur Klangverbindung einige Bedenken äussern.

Mir ist nicht recht klar geworden, ob beim Binden zweier Akkorde die Hand die angedrückten Tasten im Moment des Pedaltretens, oder erst einige Zeit danach verlassen soll. S. 45 sagt der Verfasser: „Der Fuss hat in solchen Fällen das Gegentheil von der Handthätigkeit zu vollführen: sobald sie liegt, hat er abzulassen, um seinerseits niedertretend, auf dem Pedal zu verharren, so lange sie nicht auf den Tasten liegt“. — S. 46 dagegen heisst es: „Die Hand hat natürlich, gemäss der Griffwerthe ohne Zwischenpausen, möglichst zu binden und immer erst im letzten Momente vor einem Folgegriffe (also nachdem inzwischen der Fuss bereits wieder niedergetreten hat) von den Tasten abzulassen, um während des Niedertretens schnell zum nächsten Griffe gleichsam hinzuschlüpfen, zu dessen Anschlag der Fuss präzise loslässt.“ — Der Klangeffekt ist ja derselbe, ob nun die Hand nach bereits angedrücktem Pedale noch weiter liegen bleibt oder nicht, für die Pedallehre scheint es mir dagegen wichtig, hierüber ein Bestimmtes festzusetzen. Meiner Erfahrung nach ist es, namentlich für die ersten Pedalübungen, weit natürlicher und leichter, nicht allein Anschlag des zweiten Akkordes und Loslassen des Pedals zusammenzubringen (wie dies ja nicht anders sein kann), sondern auch Pedaltreten und Abheben der Finger in demselben Momente erfolgen zu lassen. Erst auf diese Weise lösen sich Hand und Fuss in Bezug auf die Funktion, den Klang zu erhalten, wirklich ab. Grade jenes „Hinschlüpfen“ aber, das der Verfasser oben verlangt, wird durch früheres Fortgehen der Hand unnöthig gemacht und gewiss zum Vortheil des Anschlages. Schmitt sagt über diesen Fall: „Sobald man fühlt, dass der Fuss tritt, zieht man den Finger ab und sucht die neue Taste“ — und an einer anderen Stelle: „Die klingenden Pausen dienen dem Klavierspieler noch zu einem sehr edlen Zwecke, nämlich zur Verschönerung des Anschlags. Dieser kann um so schöner werden, je länger man sich auf denselben vorbereiten kann.“ — Der Spieler und namentlich der Schüler wird sich hierbei bewusst, dass im Moment, wo der Fuss andrückt, die Erholungszeit der Hand beginnt, — dass aber, im Gegensatz hiervon, sobald der Fuss sich ausruht, die Finger wieder die ganze Arbeit des Bindens allein bewältigen müssen.

Ein zweiter Punkt, welchen ich zu erwähnen hätte, ist der, dass der Herr Verfasser das gleich zu Anfang eines Stückes, oder nach Klangpausen eintretende Pedal häufig mit dem Anschlage zugleich nehmen lässt, ohne dass die darauf fallenden Noten abgestossen werden. Ich meine, es müsste einem das Nachtreten so zur Gewohnheit geworden sein, dass man das Pedal auch in jenen Fällen nicht zum Anschlage nähme. Dass es mir nicht allein so geht, kann ich versichern. Meine eigenen Schüler nicht nur, sondern auch andere nach meiner Methode unterrichtete nehmen in solchen Fällen unwillkührlich das Pedal erst nach dem Anschlage. Es mag dies in der bewussten Trennung dieser Pedalanwendung von jener liegen, wo das Pedal bei staccatirten Noten mit dem Anschlage zugleich genommen werden muss. Aber der verehrte Verfasser ist hierbei in seinen Beispielen selber nicht konsequent. S. 48 bei einem Choral, S. 50 im Adagio von Beethoven, S. 51 im dritten Beispiele, endlich S. 105 stehen die Pedalzeichen ganz richtig nach dem Anschlage des ersten Taktheils, während S. 51 im ersten Beispiele, S. 52 bei den ersten drei Phrasen des Grave in der Sonate pathétique, S. 55 oben (hier besonders auffallend!) ganz unnöthigerweise mit dem Anschlage zugleich Pedal genommen werden soll.

Wir gelangen nun zum dritten Kapitel: Pedalgebrauch zur ästhetischen Ausstattung. S. 89 heisst es: „Zuerst wurde das Pedal in seiner Anwendung auf elementare Klangwirkung erklärt: in den obligaten Rausch- und Füll-Effekten florirte das Pedal als solches. — Dann wurde es in der Bedeutung seiner musikalischen Wirksamkeit erörtert, insofern es galt, dasselbe zur Darstellung der korrekten Klanglichkeit des Klaviersatzes zu verwenden. Hiernach kommt nun drittens das Pedal nach Seite der verschönernden Ausstattung in Betracht, wo sich denn jenes Elementare und musikalische Klangliche mit und in der Idee des Ganzen verbindet, insofern die Füll- und Rausch-Effekte, wie auch die korrekte Klangverbindung in der schönen Totalwirkung aufgehen. — Das Schillernde, Leuchtende, das den bei abgelassener Dämpfung frei vibrirenden Klaviersaiten ausstrahlt, ist unleugbar ein wirksames Mittel zu dem

Zweck, der Musik etwas Farbiges zu verleihen, das nicht allein dem sinnlichen Reiz dient, sondern auch die klangliche Poesie erhöhen kann, womit dann die Eindrucksfähigkeit der Idee befördert wird."

Selbst bei einer einstimmigen begleitungslosen Tonfolge soll Pedal genommen werden, nota bene: auch da, wo mit den Fingern gebunden wird. Als Beispiel giebt der Verfasser das vollständige Recitativ aus dem ersten Satze der D-moll-Sonate von Beethoven. Ich setze dasselbe vollständig hierher.



(Die mit * bezeichneten Noten sind im Original durchstrichen.)

Wie schön klingt dies Alles! Aber auch wie natürlich ist es für den routinirten Pedalspieler (sit venia verbo), das Pedal so, und nicht anders zu nehmen! Zum Beweise füge ich bei der zweiten Hälfte die Bezeichnung von Schmitt hinzu. Wie man sieht, weicht er nur unbedeutend (bei ×) von Köhler ab.

Es folgen nun einige Beispiele für das Ineinanderrinnen verschiedener Harmonien, durch ein längeres Pedal, wobei letzteres (wie bei dem letzten Stück der Papillons von Schumann, wo ein tiefes D des Basses 26 Takte lang ist) theils durch den Text schon bedingt ist — theils (wie im Trio der bekannten D-moll-Gavotte von Bach) durch eine orgelpunktartige Begleitung und eine gewisse Monotonie der Melodie, verbunden mit dünner Satzart, seine Rechtfertigung findet.

Wie poetisch der Verfasser seinen Gegenstand zu behandeln weiss, mag man aus folgendem Passus (S. 104) ersehen: „Auf malerische Intentionen dürfte überhaupt gar manche unbewusste Pedalverwendung zurückzuführen sein; spiegelt doch die Musik inneres Leben, wie ein Bild das äussere spiegelt, und wie hier die Farbentöne, so verwendet man dort die Tonfarben möglichst im Sinne erhöhter Schönheit, als idealen Ausdruck der Wahrheit. Wie unendlich mannigfaltig der Maler seine Schatten und Lichter (gemäss genommenen Standpunktes von Sonne, Mond oder Flamme) vertheilt, wie er die Personen, Thiere, Bäume, Berge und sonstige Gegenstände hier in völliges Dunkel, dort im Halbdunkel, hier in volles Licht, dort nur zum Theil in dieser oder anderer Weise beleuchtet darstellt: grade so hat auch der Spieler durch die dynamischen Grade des Starken und Schwachen, wie auch durch hinzutretende Pedalanwendung die Partieen seines Musikstückes auszustatten und nur in jedem Momente (spielte er nun einsam oder vor Zuhörern, vor nachsichtigen Freunden oder vor strengen Kunstrichtern) seine eigene Ehre in der rechten Darstellung der Musik zu finden, nie vergessen, dass er auch hierin einem Höheren verantwortlich bleibt: dem Kunstwerke und dem Schönheitsideale."

Den Schluss dieses Kapitels macht die vollständige Pedalbezeichnung des Thema der Variationen aus op. 26 von Beethoven.

Ehe ich mich zum Schluss-Kapitel des Köhler'schen Buches wende, muss ich noch bemerken, dass ich gern die Angabe nach einer Art des Pedalgebrauchs gefunden hätte, welche so recht zur aesthetischen Ausstattung gehört. Es betrifft dies die Schlussakkorde der einzelnen Phrasen, auf welche Pausen folgen. Diese Abschlüsse sollten meinem Gefühle nach meistens mit, wenn auch noch so kurzem, Pedale ausklingen. Ich berufe mich hierbei auf den grössten Meister im Pedalgebrauch: Anton Rubinstein, welcher diese Pedale nie auslässt. Ich hielt sie für so wichtig, dass ich ihnen in meiner Pedallehre einen besonderen Namen gab — Schluss-Pedal —; auch hier gewöhnt sich der Schüler, nachdem er den kurzen Pedaltritt (welcher fast immer nach dem Anschlage erfolgt) einmal verstanden hat, sehr bald so an seinen Gebrauch, dass er nicht mehr ohne ihn fertig werden zu können glaubt. Ich bemerke ausdrücklich, dass hierbei die Hände genau beim Eintritt des Pedals die Tasten verlassen, so dass eigentlich erst der Fuss, wenn er wieder gehoben wird, die Phrase beendet; z. B. bei ×:



Es folgt nun zum Schlusse des Buches: Mechanisches und Instruktives über den Pedalgebrauch. Man wird es selbstverständlich finden, dass der Verfasser zu den wenigen Lehrern gehört, welche dem Schüler schon früh Pedal geben. Auch wie diese ersten Anfänge vorzunehmen seien, wird eingehend erklärt. Eine Anzahl der mannigfachsten Uebungen für das Pedal, Solo und in Verbindung mit Noten — endlich ein kurzer geschichtlicher Abriss über den Pedalgebrauch beenden das Buch. —

So hätten wir nun in dem Köhler'schen Werke eine wirkliche Pedalschule, welcher sich das oben erwähnte Schmitt'sche Buch gleichsam als Hochschule für den Pedalgebrauch anschliessen könnte. Hohe Zeit ist es aber, wenn das Pedal nicht allem Uebrigen auch ferner nachstehen soll, dass die Musik-Studirenden nun auch diesen Stoff beherrschen lernen. Oder sollen sie sich auch künftig noch erst beim praktischen Unterrichten etwas mühsam selbst heraussuchen, was sie als Schüler mit leichter Mühe hätten lernen können? Bedenkt man denn nicht und sehen wir es nicht alle Tage, dass dies nur die Talentvollsten, nur die Gewissenhaftesten und Strebsamsten vermögen? — Unter den augenblicklichen Verhältnissen aber bedarf es hierzu erst noch einer Uebergangszeit. Wir stehen hier nicht einem neuen Unterrichtswerk gegenüber, dessen Inhalt die Lehrer bereits beherrschen und das sie somit ihren Schülern frisch aus der Musikalienhandlung vorlegen können. Es handelt sich vielmehr um Kenntnisse, welche bei weitem die meisten Lehrer sich noch erst aneignen müssen. Die Lehrer mögen vor allem erst einsehen, dass ohne gründliche Pedal-Kenntnisse ihrerseits jeder Klavierunterricht mangelhaft bleibt, namentlich aber der, welcher Pianisten von Fach ausbilden soll. Erst dann, wenn der Klavierunterricht auf diesem Gebiete ein besserer geworden ist, wird es auch den Komponisten zum Bedürfniss werden, ihren Werken die entsprechende Pedalbezeichnung hinzuzufügen und sie möglichst künstlerisch zu gestalten.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 12. November.

Am 8. November konzertirte Frau Menter in der Sing-Akademie und bewies in der Ausführung ihres riesenhaften Programmes — D-moll-Toccata und Fuge von Bach-Taussig, Schumann's Carneval, kleineren Stücken von Mendelssohn, Schubert-Liszt, Chopin, Henselt, Rubinstein, Tarantella von Liszt — dass sie vom Tändelnden bis zum Heroischen, vom leichtesten Piano bis zum brillantesten Forte, alle Genres und alle Anschlagsarten in gleicher Weise beherrscht. Ihre allumfassende Technik kennt keine Schwierigkeiten. Aber ihr gewaltiges Können verleitet sie bisweilen, sich voll da auszugeben, wo eine grössere Zurückhaltung mehr am Platze wäre. So wurde z. B. im Préambule, Chopin, Marche des „Davidsbündler" aus dem Carneval das Tempo überstürzt auf Kosten des Ausdruckes und der Rhythmik. Der „Carneval" ist kein Bravourstück, wenngleich er die höchste Bravour erheischt. Sehr schön gelangen dagegen aus dem Carneval Eusebius, der I. Theil von Reconnaissance, Paganini, Valse allemande und Coquette. Wir können nicht auf Einzelheiten eingehen, doch müssen wir ganz besonders das herrlich gespielte Mendelssohn'sche „Spinnerlied" und die fein nüanzirten Préludes (F-dur, B-moll) und Mazurken (A moll, As-dur, D-dur) von Chopin erwähnen. Mit dem durch Oktaven und Skalenläufe „verkleideten" Arrangement der letztgenannten Mazurka können wir uns freilich nicht einverstanden erklären. Ueber alles Lob erhaben, wahrhaft grossartig, ja, wir möchten sagen unerreichbar spielte Frau Menter die Liszt'sche Tarantella aus der „Stummen", dieses so köstliche, geistreiche, aber auch unsagbar schwere Stück. Hier traten alle Vorzüge der grossen Künstlerin zu Tage. Sie spielte nur mit den aufgehäuften Schwierigkeiten. Welches Feuer! Welcher Glanz! Welcher Rhythmus! Das wirbelte dahin voll bacchantischer Lust und südlicher Glut. Alles in allem: Sie ist „die Pianistin"!

E. L.

Ein wahrhaft vornehmes Konzert war das am 3. November im Saale der Sing-Akademie von Herrn **Heinrich Barth** mit dem philharmonischen Orchester unter Direktion des Herrn Prof. **Joachim** gegebene zu nennen. Vornehm der Saal, in seiner schlichten Einfachheit, seiner herrlichen Akustik (die uns nach den mehrfachen Konzerten in grösseren Sälen wieder recht auffällig zum Bewusstsein gekommen)

vornehm das Auditorium, vornehm vor allem das Programm und dessen Ausführung. Herr Barth begann mit dem B-dur-Konzert op. 83 von Brahms, jenem bedeutenden Werke, das einst Hanslick treffend „eine Sinfonie mit obligatem Klavier“ genannt. Wie bei der vorjährigen Aufführung des Konzertes durch den Komponisten unter Bülow's Orchester-Direktion, so erschienen auch diesmal der 3. und 4. Satz allgemein verständlicher, als die beiden ersten Sätze mit ihren tieferliegenden Schönheiten. Die Ausführung durch Herrn Barth war, wie man sie von einem so gediegenen Pianisten erwarten durfte, edel und stilvoll. Das Programm brachte ferner Solostücke von Scarlatti, Schumann, Chopin, Schubert und Mendelssohn. Meisterhaft war der Vortrag des Mendelssohn'schen Charakterstückes op. 7 No. 7, und des Schubert'schen Impromptus op. 90 No. 3, in welchem die Melodie mit wundervollem weichem und künstlerisch schattirtem Anschlage gespielt, in reizender Klarheit über der wogenden Begleitung schwebte. Mozarts C-dur-Konzert (No. 13) bildete den Schluss des Abends, und wurde von Herrn Barth mit all der anmuthigen Feinheit und subtilen Durchsichtigkeit, die Mozart's Eigenart bedingt, wiedergegeben. Sein Spiel schien uns an Poesie um ein bedeutendes gegen die früheren Jahre zugenommen zu haben. Das philharmonische Orchester, unter Joachims vortrefflicher Leitung, bewährte sich auch hier wieder in gleich anerkennenswerther Weise, wie in den Konzerten der vergangenen Woche. E. L.

In dem zweiten Konzert des **Joachimschen Streichquartetts**, am 2. d. M., interessirte vor allen Dingen ein neues Streichquartett von Dvorschak, Op. 61, in C-dur. Dvorschak ist seit Jahren mit liebevoller Sorgfalt seitens der genannten Künstlergenossenschaft und der ihr nahestehenden Kreise gehegt und gepflegt worden, und hat sich auch im grösseren Publikum durch ursprüngliche Frische und geschickte Verwerthung national-czechischer Weisen manche Freunde erworben. Dabei ist denn wohl — weil andererseits seine Werke im allgemeinen doch nicht bedeutend genug sind, um auch Widerspruch und unbedingte Gegnerschaft herauszufordern — gekommen, dass er eine Position erklommen hat, der seine Leistungen nicht voll entsprechen. Das letzte Quartett nun gewiss nicht. Ja, es scheint fast, als ob die Nemesis sich jetzt rächend einstellte. Denn indem der Schöpfer desselben beweisen zu wollen scheint, dass er den hohen Rang unter den Komponisten, der ihm so verhältnissmässig leicht zugefallen, auch in Wahrheit verdiene, wird sein Werk gekünstelt, geschraubt, unglaublich absichtlich, und verliert alles das, was wir an Dvorschak schätzen und lieben: seine ungenirte Frische, seine Leichtigkeit und Volksthümlichkeit. Dies gilt besonders vom ersten Satze, der in modulatorischer wie melodischer Hinsicht den vollkommensten Gegensatz zu allem Natürlichen bietet. Der zweite Satz, Adagio, ist einfacher, trotzdem freilich vielleicht der schwächste, da er in ganz banalen Phrasen daherzieht. Der weitaus hübscheste Satz ist der dritte, das Scherzo, das eine Art Dudelsacktanz vorstellt, mit nationalem Typus und in grosser Lebendigkeit der Auffassung. Das Finale verläuft dann wieder, ohne besonderes Interesse zu erregen. — Das Programm des Abends wurde vervollständigt durch Beethoven's F-dur-Quartett, Op. 18, und Schumann's A-moll-Quartett. Dass die Ausführung aller drei Werke eine mustergiltige war, ist wohl kaum nöthig noch besonders zu erwähnen.

Am 6. November gab Fräulein **Hedwig Holtz**, eine Schülerin Dr. Bischoffs und der Neuen Akademie der Tonkunst, ein erstes Konzert in der Singakademie. Die junge Dame verfügt über eine saubere Technik und weiss verständnissvoll zu nüanciren. Bach's Toccata und Fuge C-moll erschien durchaus stylvoll, und in einer Reihe von Klavierstücken zeigte sie sich auch den Anforderungen der modernen Technik gewachsen. Unterstüzt wurde die Konzertgeberin durch Frau Schmidt-Köhne, die ganz vorzügliche Gesangsleistungen bot, und durch Herrn de Ahna, der das Publikum — und die Kritik nicht weniger, — durch seine Vorträge so entzückte, dass er z. B den Des-dur-Walzer von Chopin dreimal spielen musste. O. Eichberg.

Am 5. November, zur Feier des Stiftungstages, veranstaltete das unter Leitung des Herrn Prof. **Emil Breslaur** stehende **„Berliner Klavier-Lehrer-Seminar“** im Saale der Anstalt eine Musikaufführung vor geladenen Hörern. Von den Solo- und Ensemble-, Klavier- und Violinvorträgen, müssen einige, z. B. die der D-moll-Sonate op. 31 von Beethoven, der Tarantelle von Eduard Franck, der Variationen für die Violine als konzertreif bezeichnet werden. Angenehme Abwechselung boten die Vorträge auf dem Harmoniflûte mit Begleitung des Klaviers. Das Harmoniflûte, das alte organum portabile in moderner Gestalt, ist ein kleines harmoniumartiges Instrument, das auf den Knien gehalten und dessen 3 oktavige Klaviatur mit der rechten Hand gespielt wird, während die linke den Pfeifen durch einen Blasebalg den Wind zuführt. Das von dem Direktor gespielte Instrument mit seinen zarten, flötenartigen getragenen und nüanzirungsfähigen Tönen erregte allgemeines Interesse.

Der Dank der Schüler und Schülerinnen der Anstalt gegen ihren Direktor äusserte sich an diesem Tage durch Darbringung von Blumenspenden und eines kostbaren Lorbeerkranzes. L.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Jules de Swert, der bekannte Violoncell-Virtuose, hat von dem Herzog von Nassau die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Der Kantor und Organist Hormann zu Ovenstedt im Kreise Minden erhielt den Adler der Inhaber des Königl. Haus-Ordens von Hohenzollern.

— Die grossherzoglich sächsische Kammervirtuosin Fräulein Martha Remmert ist vor kurzem in An-

erkennung ihrer Verdienste um die Verbreitung Liszt'scher Kompositionen zum Ehrenmitgliede der königl. italienischen Bellini-Akademie in Catania ernannt worden.

— Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium für ausübende Tonkünstler ist der Hospitantin an der hiesigen Hochschule für Musik Fräulein Soldat aus Graz in Steiermark verliehen worden, das Stipendium für Komponisten aber unverliehen geblieben. Unter den Bewerbern um das letztere verdient jedoch der Organist und Universitäts-Musiklehrer Arnold Mendelssohn in Bonn, und unter den Bewerbern um das erstere Stipendium der bisherige Eleve der hiesigen Hochschule für Musik Karl Prill eine ehrenvolle Erwähnung. Kleinere Stipendien aus den Reservebeträgen der Stiftung sind den Eleven der hiesigen Akademie der Künste Karl Schmeidler und Martin Gebhardt, der Sängerin Fräulein Martha Schwieder hierselbst und den Schülerinnen der hiesigen Hochschule für Musik Fräulein Marie Harzer und Elsa Harriers zuerkannt worden. Berlin, den 6. November 1882.

Das Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendien für Musiker:
Joachim. Kiel. Taubert.

— Der zweite Bericht der Grossherzoglichen Orchester- und Musikschule zu Weimar unter Leitung ihres Direktors Herrn Müller-Hartung erstreckt sich über die Schuljahre von 1877—1882 und zeigt besonders in den letzten Jahren eine stete erfreuliche Zunahme ihrer Schülerzahl. Mit 107 Schülern und Schülerinnen im Jahre 1877 beginnend, schliesst das Sommer-Semester von 1882 — mit einer Schülerzahl von 134. Das Lehrerkollegium setzt sich aus 28 Lehrkräften der verschiedensten Disziplinen zusammen; neu hinzugetreten sind in diesem Zeitraum u. A. Herr Kammervirtuos Grützmacher für Kammermusik und Herr und Frau v. Milde für Sologesang, letztere beiläufig die einzige unterrichtende Dame. Eine reiche Unterstützung fand die Anstalt von der Grossherzoglichen Familie. So gewährte u. a. der Grossherzog, als hoher Protektor, die Mittel zur Erweiterung der Schulräume, die Grossherzogin stiftete neben 4 regelmässigen noch eine Reihe anderer Stipendien, die Prinzessinnen schenkten mehrere neue Instrumente, Geldmittel zur Einführung der tiefen Stimmung u. s. w. Auch die Künstler bezeigten ihr Interesse durch reiche Spenden, Liszt überwies der Schule verschiedene werthvolle Pianinos und andere Instrumente, Hans v. Bülow in verschiedenen Zwischenräumen die baare Summe von über 3500 Mark, die neben kleinen Ankäufen für den Zweck eines Bülow-Stipendiums zurückgelegt wurde. Ausser den zahlreichen Schulkonzerten, den Konzerten zur Feier des 25jährigen Regierungs-Jubiläums des Grossherzogs, zum 100jährigen Geburtstage Hummel's, ferner im Saale des Stadthauses konzertirte die Schulkapelle verschiedene Male in Eisenach, in Apolda; die Kirchenkonzerte des Kirchenchors in Weimar wurden durch den Sängerchor der Anstalt unterstützt, während bei einer Aufführung der Krönungsmesse von Liszt und des Requiems von Cherubini in Abwesenheit der Grossherzoglichen Kapelle das Schülerorchester die Begleitung allein ausführte.

— An das Reichspostamt wird eine Petition wegen Abstellung eines Widerspruches zwischen den Bestimmungen des inländischen mit denen des internationalen Postverkehrs gerichtet. Während es nämlich innerhalb des deutschen Reichspostverkehrs verboten ist, Drucksachen, Noten etc. in Rollenform unter Drucksachenporto mit der Post abzuschicken, und solche Sendungen vielmehr der Post als Packete übergeben werden müssen, werden dieselben als Drucksachen nach den Ländern der Weltpostvereine angenommen. So kommt es, dass eine in Rollenform gelegte Sendung (etwa von gedruckten Noten) im deutschen Verkehr 50 Pf. Porto verursacht, während sie nach New-York nur 5 Pf. kostet. Diese Ungleichheit soll auf einzelne Industriezweige unvortheilhaft einwirken und wird deshalb um Aenderung der bezw. einschlägigen Bestimmungen petitionirt.

— Am 27. v. M. ist in Spezia der seit einer Reihe von Jahren in Florenz wohnende Pianist Adolph Gutmann, aus Karlsruhe gebürtig, ein Schüler Chopins, welcher durch Ausübung seiner Kunst sich in Paris ein nicht unbedeutendes Vermögen erworben, am Schlagflusse gestorben. Er litt seit einiger Zeit an der Gicht und war auf den Rath der Aerzte nach Viareggio gegangen, um die Seebäder zu brauchen und die stärkende Seeluft zu geniessen. Um die Riesenthurmschiffe „Duilio" und „Dandolo" zu sehen war er nach Spezia hinübergefahren, wo ihn der Tod plötzlich ereilte und wo er auch auf dem protestantischen Kirchhofe beerdigt worden ist. Die letzten Ehren haben ihm sein aus Florenz herübergeeilter Freund, der Ritter Guilio Piccini, ein Redakteur der „Nazione" und die Marine-Offiziere jener beiden Kriegsschiffe, deren Bekanntschaft er gemacht hatte, erwiesen. Der Kaiser Wilhelm, vor dem er in Ems sich hat hören lassen, und der Grossherzog von Baden hatten den beliebten Künstler durch Orden ausgezeichnet. Gutmann gehörte mit C. v. Mikuli, dem Direktor des Lemberger Konservatoriums, und dem noch in Berlin lebenden Tonkünstler Gustav Schumann zu denjenigen Schülern Chopin's, welche sich nicht nur seines regelmässigen Unterrichts, sondern auch der intimsten persönlichen Beziehungen erfreuen durften. Gutmann insbesondere ist nicht nur sein Lieblingsschüler, sondern auch sein treuester Freund gewesen, der den reizbaren Komponisten, als dieser 1847 in Folge des zwischen ihm und George Sand eingetretenen Zerwürfnisses aufs Krankenlager geworfen war, mit der aufopferndsten Sorgfalt gepflegt und (1849) mit der bekannten Gräfin Delphine Potocka an seinem Sterbebette gestanden hat. In Gutmann's Armen ist Chopin am 17. Oktober gestorben, und er gehört zu den Vieren, welche im Verein mit dem Fürsten Alexander Czartoryski, dem Maler Delacroix und dem Tonkünstler Franchehomme die Zipfel des Leichentuches getragen haben. Gleichwie Adolf Henselt und Chopin selbst, war auch Gutmann eine sensitive Natur, dem das Auftreten in der Oeffentlichkeit ein äusserst widerwärtiges Geschäft war, und da seine persönlichen Verhältnisse ihm eine freie Unabhängigkeit erlaubten, so erklärt

sich, weshalb sein Name in der musikalischen Welt nicht jene Popularität erlangte, welche ihm von Rechtswegen gebührte. (Voss. Ztg.)

— Als ein Beweis, wie gute deutsche Waare sich im Auslande immer mehr Bahn bricht, diene Folgendes: Die Pianofortefabrik von L. Römhildt in Weimar bekam vor 6 Monaten einen Probeauftrag auf 4 Stück Pianos verschiedener Grösse aus Auckland. Obgleich fast sämmtliche Journale für Exportinteressen fortgesetzt seit längerer Zeit die Ueberfüllung des dortigen Marktes mit Pianos — meist billige schlechte, oder Mittelqualität — betonen, fanden diese 4 Stück, trotzdem die Römhildt'schen Instrumente ziemlich theuer sind, ihrer vorzüglichen Qualität halber sofort Abnehmer, wie die Auftraggeber schrieben. Es wurden von letzteren sogar am Tage der Ankunft dort telegraphisch sofort 24 Stück und später brieflich noch weitere 12 Stück nachbestellt.

(Ich habe Römhildt'sche Pianinos im vorigen Sommer in Ilmenau, wo der Fabrikant eine Niederlage hält, kennen gelernt. Der Ton und die solide Bauart derselben haben mich sehr befriedigt. E. B.)

— In Deutschland ist der Tastenfall der Instrumente in neuerer Zeit durchgängig auf 1 Centimeter Tiefe festgestellt. In Amerika regt sich seit kurzem eine Agitation für einen Tastenfall, der nur ⅔, hiervon also 6,6 Millimeter beträgt. Bedeutende amerikanische Firmen haben schon Flügel mit diesem Tastenfall gebaut. Das American-Art.-Journal widmet der Sache in einer seiner jüngsten Nummer einen Artikel, in welcher für diesen leichten Tastenfall warm plaidirt. So elegant dieser auch geschrieben und so viel auch Vortheile von der neuen Einrichtung versprochen werden, uns kann er nicht überzeugen. Und bei den deutschen Pianisten wird die Neuerung niemals Anklang finden, diese wollen, wie man zu sagen pflegt, etwas unter den Fingern haben. Erard in Paris baute in einer früheren Periode Flügel mit niedrigem Tastenfall von denen noch verschiedene vorhanden sind. So besitzt z. B. der Prinz Georg von Preussen in seinem Berliner Palais einen solchen. Dieselben haben aber den Beifall der grossen Pianisten nicht gefunden, — und Erard ist schon längst wieder zu einem mehr normalen Tastenfall zurückgekehrt.

(Orgel- u. Pianobau-Ztg.)

— Der Tonkünstler-Verein zu Dresden legt in seinem 28. Jahresberichte Zeugniss ab von seinem ferneren erfreulichen Gedeihen und von dem wesentlich fördernden Einfluss, den sein Wirken auf das Kunstleben der Stadt ausübt. Er spricht zugleich seinen Dank gegen alle diejenigen aus, welche seinen Bestrebungen helfend und fördernd zur Seite standen, insbesondere den Künstlern, die uneigennützig und unermüdlich ihre Kräfte dem Verein gewidmet haben. Die Anwesenheit Johannes Brahms' in Dresden gab dem Verein Gelegenheit, einen der Uebungsabende zu einer Brahms-Feier zu gestalten, in welchem nur Werke des genialen Komponisten, zum Theil unter seiner eigenen Direktion, ausgeführt wurden. Aus dem Beschluss der General-Versammlung lesen wir, dass die bereits im Mai 1882 geplante Gründung einer sich speziell an den Tonkünstler-Verein anschliessenden Kranken- und Sterbekasse aus besonderen örtlichen Gründen vorläufig gänzlich aufgegeben wird. Die statistischen Berichte ergeben eine Gesammtzahl von 438 Mitgliedern, 12 ordentliche und 4 Produktions-Abende fanden im Laufe des Jahres statt, in denen eine grosse Anzahl Werke neuerer, lebender Komponisten, zum ersten Mal aufgeführt wurden.

— In Graz ist am Montag der Musikgelehrte Gustav Nottebohm gestorben. Nottebohm war am 12, November 1817 in Lüdenscheid (Westfalen) geboren. In den Jahren 1838 und 1839 studirte er Musik bei Ludwig Berger und Dehn in Berlin und wendete sich hierauf nach Leipzig, wo er viel und freundschaftlich mit Mendelssohn und Schumann verkehrte. Ein rühmliches Zeugniss von Mendelssohn befreite ihn vom Militärdienste. Im Jahre 1846 nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Wien, wo er als einer der tüchtigsten Musikgelehrten und als der gründlichste Lehrer in der Komposition geschätzt war. Seine Forschungen über einzelne Theile der Biographie Mozart's und Beethoven's („Mozartiana und Beethoveniana"), seine Herausgabe des Beethoven'schen „Skizzenbuches" gehören zu den musterhaftesten Arbeiten im Fache musikhistorischer Kritik. Ebenso anerkannt ist seine werthvolle Mitwirkung an der revidirten Gesammt-Ausgabe der Werke von S. Bach, Händel, Beethoven, Mendelssohn und Mozart (bei Breitkopf und Härtel) — Unternehmungen, für welche Nottebohm's Tod ein grosser Verlust ist. (Voss. Z.)

— Die musikalische Klasse der belgischen Akademie der Schönen Künste hat den für die Komposition eines Klaviertrios ausgeschriebenen Preis von 1000 Frcs. dem Herrn Joseph Callaerts in Antwerpen verliehen; Herr P. Heckers aus Gent hat als Zweiter eine „ehrenvolle Erwähnung" erhalten. Neun Trios waren im ganzen eingelaufen, und die Jury muss anerkennen, dass diese Arbeiten sowohl an Zahl wie an Güte die Arbeiten früherer Jahre bedeutend überragen.

— In einem Berliner Konservatorium wird angeblich umsonst Unterricht ertheilt. Auf Meldungen erfährt man aber, dass dies nur für Solche geschehe, die bereits grosse Konzerte gespielt haben, doch wolle der Herr Direktor in diesem Ausnahmefalle (!) eine Ermässigung des Honorars auf 6 Mk. pro Monat eintreten lassen. Der Leiter eines anderen Institutes, in dem auch angeblich unentgeltlicher Unterricht ertheilt wird, beginnt damit, dass er z. B. die Geige des Schülers schlecht findet, sie ihm aus Gefälligkeit für 12—15 Mark abkauft und ihm eine andere, nicht bessere, für 50—60 Mk. verkauft. Umsonst kann man eben nichts verlangen, und deshalb fährt man immer am besten, wenn man sich an reelle Leute wendet.

Neue Musiker-Zeitung.

— Der Pianist Grünfeld spielte einmal in Graz und wurde plötzlich so unwohl, dass er aufstehen und den Saal verlassen musste. Durch seinen Arrangeur liess er das Publikum bitten, ihm eine Pause von fünf Minuten zur Erholung zu gönnen und dieser Demosthenes, der damit seine Jungfernrede hielt, entledigte sich derselben (wörtlich) folgendermassen: „Herr Grünfeld . . . ist unwohl . . . er bittet . . . um sieben Minuten Bedauern." Man stelle sich die

Heiterkeit des Publikums vor. Ein ander Mal spielte derselbe Künstler mit dem trefflichen Pianisten Professor E. und sie erregten so viel Beifall, dass beschlossen wurde, als Zugabe Th. Kirchner's: „Ich muss hinaus", zu spielen. Herr E. erhebt sich also, um dies anzukündigen, verneigt sich gegen das Publikum und sagt: „Ich muss hinaus!" Ein solches Halloh, wie diese drei Worte entfesselten, hat noch kein Klavierspieler zu verursachen verstanden.

Breslau. Herr Konzertmeister Otto Lüstner hat am 26. Oktober Reissmann's Violinkonzert im Donnerstagkonzert gespielt und damit einen ganz aussergewöhnlichen Erfolg errungen; das den weiten Saal des Konzerthauses bis in die äussersten Winkel füllende Publikum liess sich sowohl durch die zahlreichen Schönheiten des Werkes wie durch die vortreffliche Ausführung zu stürmischen Beifallsbezeigungen hinreissen. Die Breslauer Zeitung vom 29. Oktober (No. 760 erste Beilage) berichtet darüber. „Das Programm des letzten Donnerstags-Konzertes hatte eine, in mehrfacher Hinsicht interessante Nummer aufzuweisen, nämlich ein Violinkonzert in D dur von dem als Musikhistoriker und Lexikographen berühmten Dr. A. Reissmann unter persönlicher Leitung des Komponisten, vorgetragen von Herrn Konzertmeister Lüstner. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war eine äusserst beifällige. Das Werk ist interessant, klar und reich an musikalischer Erfindung. Die Ausführung durch Herrn Lüstner war wie alle Leistungen des bekannten und beliebten Künstlers vorzüglich." In ganz gleichem Sinne urtheilen die „Schlesische Zeitung" und die „Breslauer Morgenzeitung."

Darmstadt. Herrn Kapellmeister Mangold wurde anlässlich des 50jährigen Jubiläums des dortigen Musikvereins in Anerkennung der Verdienste, die er sich als langjähriger Dirigent um diesen Verein erworben, das Ritterkreuz 1. Klasse des Ordens Philipp's des Grossmüthigen verliehen.

Hamburg. Der Königl. Kaiserl. Hofpianist Herr Xaver Scharwenka aus Berlin führte uns im zweiten Philharmonischen Konzerte sein B-moll-Konzert für Klavier und Orchester vor. Sein Klavierspiel sowohl, wie die interessante und packende Komposition fanden die glänzendste Aufnahme. Alle Hamburger Blätter sind einstimmig im Lobe des trefflichen Spielers und seines hervorragenden Werkes.

Bücher und Musikalien.

Amy Fay, Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath. Mit Erlaubniss der Verfasserin in's Deutsche übertragen. Berlin, Verlag von R. Oppenheim.

Ein originelles, frisch und lebenswarm geschriebenes Büchlein. Die Verfasserin, eine Amerikanerin, die ihrer Musikstudien wegen nach Deutschland gekommen ist, schildert in Briefen an ihre Angehörigen die Eindrücke und Empfindungen, die sie auf deutschem Boden von ihren Lehrern und bei ihren Studien empfangen, in knapper, geistreicher Weise und mit feiner Beobachtungsgabe. Es gewährt köstliches Vergnügen zu hören, wie sich in dem Köpfchen der Amerikanerin unser deutsches, bürgerliches Leben und das gesellschaftliche Treiben der Grossstadt spiegelt; noch interessanter aber sind ihre vielfach scharf zutreffenden Bemerkungen, die sie über ihre Lehrer, deren Unterrichtsmethoden und sonstige Eigenthümlichkeiten macht. Wie lebendig ist gleich ihre Aufnahme im Tausig'schen Konservatorium geschildert, ihr Debüt bei Ehlert, ihre persönlichen Eindrücke von Tausig, diesem unerreichten Künstler, aber ruhelosen, unbefriedigten Menschengemüthe, alles trefflich, mit kurzen, scharfen Strichen gezeichnet. Für Jemand, der wie Schreiber dieses zur selben Zeit der Tausig'schen Schule angehörte, doppelt interessant. Wenn die Verfasserin schreibt: „Ich fürchte mich tödlich vor Ehlert, er sieht vollständig beleidigt bei jedem falschen Ton aus", — so ist mir, als sässe ich selbst wieder bei ihm am Flügel im vollen Bewusstsein der eigenen Unwürdigkeit, neben dieser feinen, durchgeistigten Künstlernatur, zitternd vor der Möglichkeit jedes falschen Tones oder einer unkünstlerischen Ausdrucksweise, nicht seines Zornes wegen, — Ehlert war nie heftig —, aber in dem Bewusstsein, wie peinigend dergleichen Menschlichkeiten sein feines organisirtes Nervensystem berühren müssten. Wie köstlich ist der alte, unermüdliche Weitzmann charakterisirt, dessen Pedanterie und langsames Vorgehen in seinen Harmoniestunden den ungestümen Tausig oft in hellsten Zorn versetzte. „Ich bin einmal wieder verzweifelt aus der Klasse gerannt, er kommt nicht von der Stelle", — rief er einmal nach einem Inspizirungsgange*). Tausig's Unterricht selbst ist zutreffend geschildert, weniger gerecht ist die unmuthige Aeusserung, dass er sein kaum gegründetes Konservatorium aus Laune und Ueberdruss aufzulösen beabsichtige. Tausig's Neigung, trotz seiner Jugend, eine Schule zu gründen, lag tief im Wesen seiner Natur, aber seine phänomenale Begabung hatte kein Verständniss für die Mittelmässigkeit, diesem allgemeinsten Erbgute der Menschenkinder, und daher seine Unbefriedigung mit den erzielten Erfolgen, seine Heftigkeit in den Stunden, wozu sich noch die an sich selbst gestellten, übergrossen Ansprüche gesellten, die alle Misserfolge der eigenen, mangelnden Befähigung zuschrieben. — Ebenso frisch und lebendig, wie diese ersten Eindrücke, sind die späteren Erlebnisse bei Kullak, der Aufenthalt in Weimar bei Liszt etc. geschildert, man muss es selbst lesen, um den Zauber der Ursprünglichkeit zu empfinden, der die Berichte durchweht. — Dass das Urtheil einer Lernenden in Bezug auf das pädagogische Talent ihrer Lehrer nicht immer unbedingt zutreffen kann, ist selbstverständlich,

*) Weitzmann war einer der gründlichsten Lehrer der Harmonie und des Kontrapunkts und sein Unterricht ungemein klar und verständlich. Ich selbst war im Stern'schen Konservatorium einige Zeit sein Schüler und habe ihn in dankbarer Erinnerung behalten. E. B.

aber abgesehen davon spricht aus allem ein klares Urtheil, (die Dame besitzt entschieden eine kritische Ader, man lese nur die kleine, reizende Parallele zwischen Liszt und Joachim) und ein dankbares, warmes Gemüth, nebenbei durchgehend eine offen ausgesprochene, staunende Anerkennung über den hohen Standpunkt der deutschen Kunst, den die Verfasserin freimüthig weit über die Leistungen ihres Vaterlandes stellt. Aber das Buch muss selbst gelesen werden, es wird sich auch in der trefflichen, deutschen Uebersetzung, die ihm nichts von dem Blüthenstaube der Ursprünglichkeit abstreift, rasch Freunde erwerben. A. M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Für Violine und Klavier.

Mendelssohn: Lieder ohne Worte bearbeitet von Ferdinand David. Berlin, N. Simrock. 6 Hefte. Violin- wie Klavierpart bieten ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial. Eine Anzahl der Lieder ohne Worte ist der bequemeren Violinapplikatur wegen, in andere Tonarten übertragen. Der Klavierpart ist leichter als die Lieder für Klavier allein.

A. Tottmann: Leichte Sonate op. 32. Leipzig, Hofmeister. Violinstimme nur auf leeren Saiten. Das Ganze sehr wirkungsvoll. (S. Klavier-Lehrer No. 14. 1882 S. 170.)

Anregung.

Mit jenen Bewunderern Richard Wagner's, denen jede Emanation des Meisters wie ein Evangelium erscheint, ist es schwer, über seine Kunstgrundsätze zu streiten. Ihnen ist seine Unfehlbarkeit zum Dogma geworden, ein Zweifel an demselben erscheint ihnen ein Sacrilegium und keine andere Empfindung haben sie gegen Andersdenkende als Mitleid oder Verachtung. Wenn aber Religion und Kunst für die Erhebung des menschlichen Gemüths beides so sehr verwandte Dinge sind, so meine ich, es wäre in dem einen wie dem anderen Duldung dieselbe hohe Tugend. Wer hat die rechte Wahrheit, wer die rechte Kunst? — Verschiedene Zeitalter rühmten sich des Besitzes und jedes kommende Geschlecht hat neue Propheten gebracht. Uns Menschen ziemt es, in Friedlichkeit und Ernst nach dem Ideale zu streben, wir können es ahnen, wir können uns ihm nähern, dasselbe erreichen — nimmer! Emil Breslaur.

Antworten.

Herrn Prof. **H. Sch.** in **Baltimore.** Besten Dank für die Zusendung. Die Aufsätze haben mich recht erbaut; ich werde sie verbreiten.

Frau **L. M.** in **Spandau.** Die Schlesinger'sche Musikhandlung hier, Französischestr. 23, verleiht auch Etüden und andere Studienwerke, wenden Sie sich nur mit Ihrem Anliegen an diese.

Herrn **Edmund P.** in **Frankfurt a. M.** Meinen verbindlichsten Dank für die Zueignung der schönen Stücke. Ich schreibe Ihnen demnächst ausführlich.

Herrn **Albert J. G.** in **Wien.** Das übersandte Werk von Prof. Hans Schmitt hat mich sehr interessirt. Dasselbe soll eine ausführliche Würdigung erfahren.

Herrn **M. A. Bl.** in **Newyork,** Redakteur der „Musical critic and trade Review". Gehe mit Vergnügen auf den Umtausch ein.

Herrn **W. K.** in **Magdeburg.** Verweise Sie auf die erste Antwort in der vorigen Nr. des Blattes.

Fräulein **Marie F.** in **Dordrecht.** Sende Ihnen einige Notenschreib-Federn zur Probe. Wollen Sie gefl., wenn sie Ihnen zusagen, bei Heintze & Blankertz hier, Gollnowstr. 11, bestellen; sie werden aber nur grossweise abgegeben.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Am 1. November fand die statutenmässige Generalversammlung statt. Der Vorsitzende und der Rendant gaben ihre Berichte über die materielle und ideelle Wohlfahrt des Vereins. Der Verein zählt jetzt 201 zahlende, 2 Ehrenmitglieder und 5 auswärtige Mitglieder. Der freiwilligen Vereinigung für den Sterbefall gehören 164 Mitglieder an. Krankengelder sind gezahlt vom 1. Oktober 1881 bis 30. September 1882 Mk. 261; davon an 4 Damen 177 Mk., an 2 Herren 84 Mk. — Das Vereinsvermögen beträgt am 1. November 1882, einschliesslich eines Geschenkes von 100 Mk. seitens unseres Ehrenpräsidenten des Herrn Prof. A. Haupt, Mk. 5368,75*). — Auf Antrag des Kuratoriums wird dem Vereinsrendanten unter herzlichem Danke Decharge ertheilt. — Die Wahl des Vorstandes und des Kuratoriums für das Vereinsjahr 1862/1883 ergab folgendes Resultat. Es wurden gewählt: zum Vorsitzenden Prof. Dr. Julius Alsleben, zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Emil Breslaur, zum I. Schriftführer Dr. Alfred Kalischer, zum II. Schriftführer Xaver Scharwenka, Hofpianist, zum III. Schriftführer Dr. Hans Bischoff, zum Rendanten Albert Werkenthin, zum I. Ordner Rudolf Dobritzsch, zum II. Ordner Aloys Hennes. — Das Kuratorium besteht aus den Herren: Prof. A. Haupt, Prof. A. Loeschhorn, Oskar Eichberg, Prof. Dr. E. Franck, Prof. Jähns, Prof. E. Rudorff, Hermann Schröder (letzterer wurde an Stelle des Herrn O. Lessmann, der sein Amt niedergelegt hat, gewählt).

*) Wenn man das kaum 3jährige Bestehen des Vereins in Betracht zieht, doch gewiss ein glänzender Erfolg. E. B.



Der Klavier-Lehrer bringt hiermit die Abbildungen von zwei Prachtinstrumenten, welche aus der Fabrik des Hoflieferanten Herrn Conrad Krause hier hervorgegangen sind. Es ist ein nicht seltener Fall, dass bei Flügeln und Pianinos ein schönes Aeussere oft das in Bezug auf Ton, Bauart und Material mangelhafte Innere verdecken muss. Mancher lässt sich bei der Wahl eines Instrumentes täuschen und wählt nicht wie des Vicar's of Wakefield Frau ihr Hochzeitskleid: „for such qualities as would wear well" (nach solchen Eigenschaften, die sich gut tragen), sondern: „for a fine glossy surface" (einem schönen, gleissenden Aeusseren). Bei Krause's Instrumenten geben die inneren Vorzüge den äusseren nichts nach; Ton, Material und Ausstattung entsprechen einander vollkommen, und nicht allein bei so prachtvoll ausgestatteten Instrumenten



wie die obigen. Wer die schönen Pianinos, welche derselbe auf der letzten Berliner Gewerbeausstellung hatte, geprüft hat, wird dies vollauf bestätigt gefunden haben. Die Kasten der beiden Prachtinstrumente sind nach Zeichnungen berühmter Künstler hergestellt und in der Offizin des Herrn C. Krause ausgeführt. Zahlreiche hohe Auszeichnungen, die demselben auf Gewerbeausstellungen und von industriellen Körperschaften zu Theil geworden, sprechen dafür, dass seine Bestrebungen zur Hebung des Pianofortebaues in den weitesten Kreisen gerechte und wohl verdiente Anerkennung finden.

An die Herren Verleger!

Auch in diesem Jahre gebe ich in diesen Blättern eine **Weihnachts-Musikalien- und Bücherschau** und bitte um Einsendung von Werken, — Büchern und Musikalien, — die sich zu Geschenken eignen, mit genauer Angabe des Preises. Nur Werke, die bis zum 1. Dezember in meinen Händen sind, finden Berücksichtigung. **Emil Breslaur.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Das musikalische Paris vor 30 Jahren und R. Schumann's Manfred-Ouverture.

Von **C. Witting.**

Vor einiger Zeit meldeten die Zeitungen das Hinscheiden eines französischen Musikers, des Herrn F. Seghers — eines vorzüglichen Geigers, Schülers von Baillot — welcher mehrere Jahre als Dirigent eines Sinfonie-Orchesters grossen wohlthätigen Einfluss auf das musikalische Paris ausübte. Als er anfing, der deutschen Sinfonie seine praktische Thätigkeit zu widmen, war die Société des Concerts, welche im Saale des Konservatoriums ihren Sitz hatte, die einzige Körperschaft, welche Sinfonien ausführte. Die Zuhörer der Konzerte, nur aus Abonnenten bestehend, füllten den kleinen Saal vollständig. Einzelne Billette konnten nur durch einen äusserst seltenen Zufall erlangt werden. Zahlreiche Zuhörer-Aspiranten wurden vorgemerkt, die, für den Fall, dass ein Platz frei wurde, sich durch das Loos denselben zu erringen hatten. Obwohl man nun glauben sollte, dass unsere Sinfonie-Kapellen neben der Société des Concerts für das grosse Paris ein Bedürfniss gewesen wären, so wird doch folgende Darlegung des wahren Sachverhalts gerade das Gegentheil zeigen. Doch ehe ich mein eigentliches Thema berühre, möchte ich noch einen Vorfall erwähnen, der sich in der Société des Concerts zutrug, und um so charakteristischer ist, als das Publikum dieser Konzerte meist der hohen Aristokratie angehörte.

A. Franz Habeneck, der damalige Dirigent der Société des Concerts, hielt nicht nur die Mitglieder seines Orchesters, sondern auch seine Zuhörer mit despotischer Gewalt in seinem Takte fest. Nun geschah es einmal, dass die Letzteren durch irgend eine Tagesbegebenheit angeregt in einem lebhaften Gespräche untereinander den Beginn des Konzertes erwarteten. Die Unterhaltung, welche sich über alle Logen im ganzen Saale fortgepflanzt hatte, war so lebhaft geworden, dass der Eintritt des Dirigenten unbemerkt geblieben war. Dieser nahm das sehr übel auf, — da sonst bei seinem Eintritte sofort Ruhe herrschte — räusperte sich laut und rückte geräuschvoll mit seinem Stuhl, um seine Anwesenheit zu markiren, was jedoch nicht half. Er nahm daher seinen Stock zu Hilfe — nicht den Taktstock — und schlug damit laut auf, ohne auch hiermit durchdringen zu können. Nun wurde er böse und machte einige Schritte heftig nach vorne, nahm wieder einen Stuhl und rüttelte lärmend damit, indem er ärgerlich mit verzerrtem Gesichte in den Saal hinein pustete und schnaubte. Augenblicklich ward es ruhig — man hatte ihn verstanden. Nun wandte Habeneck sich dem Orchester zu, um dasselbe noch einmal, ernst und mürrisch wie immer, zu übersehen. So vergingen einige Minuten in spannender Lautlosigkeit, dann begann die Musik; selten hat wohl ein Konzert-Anfang grösseren Eindruck gemacht als diesmal. Bald darauf — im Februar 49 — starb Habeneck plötzlich allgemein betrauert.

So lange das Verkehrsleben in Paris in der einmal geregelten Weise von statten ging, dachte Niemand daran, dass man der Société des Concerts Konkurrenz machen könne. Aber als im Jahre 48 der heftige Sturm eintrat, der das Königthum Louis Philipps hinwegfegte, wurden auf allen Gebieten mit Ungestüm Reformen angestrebt. Das musikalische Bedürfniss rief zahlreiche Neuerungen hervor. In den Champs-Elysées wurden die Cafés chantants eingerichtet; ein mit Pfählen abgesteckter Raum, an

dessen Spitze eine drapirte Estrade für die in glänzender Toilette erscheinenden Sängerinnen, ein kleines Orchester zur Begleitung der Gesänge und zur Ausfüllung der Zwischenpausen war Alles. Die Restaurations-Angelegenheit, die eigentliche Hauptsache für den Unternehmer, wurde dabei auf's beste gehandhabt. Jeder Sonntag vermehrte die Zahl dieser Musikplätze, denn die Champs-Elysées — ein Park — bieten unendlich viel Raum. Aber auch für höhere Musikzwecke wurde jetzt ein stark schwingender Ton angeschlagen, denn es schien, als ob die Gründung von Musikgesellschaften eine nothwendige Folge der republikanischen Freiheit sei. Von den verschiedenen Konzert-Unternehmungen seien hier nur erwähnt: Berlioz's Gründung der Société Philharmonique und Pasdeloup's Verein „Les jeunes Artistes." Die philharmonische Gesellschaft konnte sich nur ein paar Jahre erhalten und Pasdeloup, der heute eine durchaus befestigte und einflussreiche Stelle als Dirigent einnimmt, versuchte es damals unter verschiedenen Firmen, ohne bleibend sich etabliren zu können. Aus den Trümmern der verschiedenen Gesellschaften bildete sich dann unter Leitung des oben erwähnten Herrn Seghers die Société St. Cécile, welche mit wachsender Theilnahme ihr musikalisches Ziel, die Sinfonie, bis zum Jahre 54 verfolgte. Nur Namen meist deutscher Grössen, waren in den Programmen dieser Konzerte zu finden und Herr Seghers war in seinem Bestreben, die bestmöglichste Vorführung seiner Lieblinge zu erreichen, unermüdlich. Auch war seine Findigkeit, Abonnenten für die Konzerte zu gewinnen, ganz eigener Art. So erzählte man von ihm, dass er zuweilen von Bekannten auf Spaziergängen Geld leihe, nicht um dasselbe zurück zu erstatten, sondern es als Bezahlung eines Konzert-Abonnements anzusehen. In seinem Salon war regelmässig jede Woche ein Musik-Abend. C. Saint-Saëns, der jetzt fast in allen musikalischen Kreisen gekannte Komponist und Klaviervirtuose, begann in diesem Salon als Wunderknabe seine Laufbahn. Die Richtung, die er hier durch den Einfluss des Herrn Seghers genommen, ist für seine spätere Entwickelung die Basis geblieben. Diese Musikabende waren ausserordentlich besucht und mancher Abonnent für die St. Cécile ist hierbei gewonnen worden. Die Ursache des Niederganges dieser Konzerte ist — es klingt allerdings etwas sonderbar — in der Manfred-Ouverture von R. Schumann zu suchen. Eine stille Opposition gegen das zu deutsche Programm hatte schon seit einiger Zeit ihre unterminirende Arbeit begonnen. Die Energie des Dirigenten, welche sich mehr im raschen Handeln, als in Vertheidigungsreden gegen dergleichen Anklagen äusserte, fand immer schnell das rechte Mittel, die Störungen zu beseitigen.

(Schluss folgt.)

Geschichtliches über den Pedalgebrauch.*)

Auf Grund negativer historischer Thatsachen ist wohl anzunehmen, dass man in früherer Zeit nicht recht verstanden habe, von dem Dämpferzugwerke, das erst mit der fertigen Hammermechanik möglich wurde, rechten Gebrauch zu machen: denn weder in späten Kompositionen von Seb. Bach und Händel (beide geb. 1685) noch in solchen von deren Zeitgenossen findet man eine Notiz über den Gebrauch der Dämpferhebung, welche damals bei den grossen Silbermann'schen Flügeln mittels Kniedrückens bewirkt wurde; ebensowenig in Werken von den nächsten Nachfolgern Bachs, wie z. B. von seinen Söhnen, wie Wilh. Friedemann (1710 bis 1784) und namentlich Philipp Emanuel (1714—1788); Letzterer schwieg auch in seinem berühmten theoretischen Werke „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", über die Dämpferhebung; auch ist von deren Zeitgenossen und Nachfolgern, selbst von Haydn (1732—1809) und Mozart (1756—1791) keine Andeutung davon hinterlassen, dass sie von der Dämpferhebung selber Gebrauch gemacht, oder darauf hingewiesen hätten. Es ist namentlich auffallend, dass in den Klavier-Konzerten Mozart's, welche vortreffliche Anlässe zur Anwendung des Kniedrückers bieten, nichts davon steht, noch mehr aber, dass er auch in seinen vielen Briefen darüber nichts erwähnt, auch nicht, dass Andere guten oder schlechten Gebrauch davon gemacht hätten. Man mag den für uns so wichtigen Mechanismus nicht erkannt und ihn lediglich als unnütze Geräuschmaschinerie betrachtet haben, die ernste Musiker nicht interessiren könne. Noch bis weit in unser 19. Jahrhundert hinein gab es prinzipielle Widersacher und Verächter des Pedals.

Die Erklärung hierzu liegt ohne Zweifel in dem Umstande, dass in jener ganzen Epoche selbst die genannten Meister noch sehr viel, ja vorwiegend auf den gewöhnlichen „Clavecins" und Klavieren" ohne Dämpfermechanik spielten, welche damals noch ungleich weiter verbreitet waren, als das moderne „Fortepiano".

Es unterschieden sich sogar die Spieler als Meister auf dem Clavecin und als solche auf dem Fortepiano. So z. B. rühmte sich einer der späteren Schüler S. Bachs, Joh. Wilh. Hässler (1747—1822), — dessen Vortrag von Jedermann, u. a. auch von Schiller lebhaft bewundert wurde, — speziell seines „Clavecin"-Spieles, in welchem er es selbst mit Mozart (dem 9 Jahre jüngeren) aufnehmen wollte, während er im „Fortepiano"-Spiel, wie es scheint, sich vor ihm bescheiden zu müssen meinte. Man dachte und komponirte damals meist gewohnterweise für Clavecin; erst langsam, nach und nach, für Fortepiano, und dann wohl auch nur im Sinne seines volleren, glänzenderen Tones und ohne Berücksichtigung der neuerfundenen Dämpferhebung. Diese

*) Aus Louis Köhler's Buch: Der Klavier-Pedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung. Berlin, Behr's Verlag.

mag man in späterer Zeit vielleicht für sich und nur ausnahmsweise gebraucht haben, aber auch das erst zu einer Zeit, wo namentlich Mozart bereits seine bedeutendsten Werke im Sinne gewohnter Klangathmosphäre, geschaffen hatte. Wie zähe man an dem Klaviere, Clavecin, Clavichord, Harpsichord und wie die Benennungen alle hiessen, festhielt, sieht man namentlich an den Titeln der Kompositionen, selbst bis in das 19. Jahrhundert hinein, wo man selbst, als die Fortepianos bereits entschieden vorherrschten, noch „pour le Clavecin“, wie auch „pour le Clavecin ou Fortepiano“ darauf schrieb; manche Komponisten in England haben sogar noch bis weit über 100 Jahre nach Erfindung des Fortepiano mit Hammer- und Dämpferwerk das altgewohnte „for the harpsichord“ auf die Titel gesetzt.

Dass Mozart das Fortepiano liebte, zeigt sich aus dem Ausdrucke der Bewunderung in einem Briefe an seinen Vater vom 17. Oktober 1777, worin er sich, 21 Jahre alt, über die Instrumente eines ausgezeichneten Schülers von Silbermann, Joh. Andr. Stein, Organist und Instumentenmacher zu Augsburg (1728—1792), auf das wärmste ausspricht.

Dass aber in früherer Zeit die Dämpferlüftung von Einzelnen schon häufig gebraucht, wenngleich wenig angezeigt wurde, beweiset ein Werk, das in seiner Art von historischer Bedeutung ist: das Konzert-Rondo „L'orage, Rondeau pastoral“ von Steibelt. In demselben Jahre (1756) mit Mozart geboren, lebte Steibelt 32 Jahre länger, als sein grösserer Zeitgenosse, nämlich bis 1823. Im Sinne obligater Konzertbrillanz schreibend, nahm Streibelt in späterer Zeit von dem Pedale mehr Notiz als seine früher verstorbenen Vorgänger und so gab er das Rondeau pastoral seines E-dur-Konzerts separat (mit Pedalbezeichnung und mit Fingersatz völlig übersäet) nebst einem bezüglichen Vorwort heraus. Da man Steibelt wohl feines Klanggefühl zumuthen darf, so muss man nach der häufigen ganz harmoniewidrigen Bezeichnung, nach welcher z. B. Akkorde wie E.-dur und H-dur in vollen Griffen zu einem dauernden Pedaltritte mehrere Male wiederholt werden, auf die schwache Klangergiebigkeit jener Klaviere und vielleicht auch auf eine dilettantenhafte Freude an rein äusserlichem Klangrauschen schliessen. — Erwähnt muss noch werden, dass in dem (bis in die dreissiger Jahre vielgespielten und gern gehörten) Rondo von Steibelt zahlreiche für Pedalgebrauch höchst geeignete Stellen ohne Pedalbezeichnung geblieben — vielleicht aber von dem Komponisten dennnoch mit Pedal gespielt worden sind.

Wie Mozart, so schweigt auch Beethoven (1770 bis 1827) in seinem zahlreichen Briefen und in allerlei überlieferten mündlichen Aeusserungen über die Dämpferhebung, dagegen ordnet er bekanntlich in seinen Klavierkompositionen zuweilen den Gebrauch derselben an und zwar durch die Andeutung, „senza sordino“, ohne Dämpfer: das heisst also: Entfernung, Hebung desselben von den Seiten ab und folglich Niedertreten; sodann „con sordino“, mit der Dämpfung, also: Belassung derselben auf den Saiten, folglich ohne Pedal.

Dieser weitläufigen Ausdruckweise pflegten sich andere Komponisten zur selbigen Zeit nicht zu bedienen: sie deuteten dieselbe mit zweierlei Sternen an. Man sehe die Cis moll-Sonate Op. 27, No. 2: der Originaltitel vom Jahre 1802 heisst, „per il Clavicembalo o Pianoforte“. Hat das zuerst genannte Instrument eine aufzuhebende Dämpfung gehabt, so wurde diese jedenfalls noch mit Kniedrücker regiert. Weil nun so das eigens auf ein Tretwerk bezügliche Wort „Pedal“ nicht zu gebrauchen war und dem Meister ausdrücklich an der Anwendung der Dämpferhebung gelegen haben muss, so bediente er sich jener allgemeinen und eindringlichen Bezeichnung.

Franz Schubert (1797—1828), der die pedalbedürftigsten Stellen in seinen grossen konzertmässigen Klavierstücken, Sonaten und Phantasien unbezeichnet lässt, schreibt bei seinem Liede, „Sei mir gegrüsst“ Op. 20, „Mit aufgehobener Dämpfung zu begleiten, vor — ohne jedoch irgend wo ein Zeichen zum Spielen ohne Pedal anzusetzen.

Clementi (1752—1832) ist 4 Jahre früher geboren als Mozart, lebte aber 40 Jahre länger; 18 Jahre älter als Beethoven, überlebte er diesen um 5 Jahre. Obschon Clementi nicht nur seinem Geburtsjahr sondern auch seinem kunsthistorischen Standpunkte nach älter als Beethoven war, so war er doch im grösseren Maasse Virtuos und als solcher ein reisender Konzertist, der natürlich die neuen Instrumente, die Pianofortes (mit denen er später in London auch Handel trieb,) öffentlich kultivirte und offenbar auch im Punkte der Dämpferhebung zur Wirkung brachte; er schrieb zwar die Bezeichnung nur selten hin, doch gab er sie schon mit „Ped.“, was zeigt, dass ihm der Tretmechanismus eine gewöhnliche Sache war. Man findet die Bezeichnung bei ihm aber vielfältig — gemäss der damaligen, gegen jetzt nur geringen, Klangergiebigkeit der Instrumente — an Stellen und für eine Dauer, die auf unseren neueren Flügeln entschieden schlecht wirken würde.

Mozart's Schüler Hummel (1778—1837), als Virtuos ungleich moderner als Clementi, als Musiker aber noch auf früherem Standpunkte fussend, liebte das Pedal offenbar nicht und sprach (nach Aussagen von Ohrenzeugen) sogar mit einer Art Geringschätzung von Spielern, die es gebrauchten: erst ohne Pedal könne man einen Spieler beurtheilen, meinte Hummel, ein Beweis, dass man zu seiner Zeit noch gänzlich unklar über den geregelten Gebrauch des Pedals war. Nach Hummels Angaben in seinen Kompositionen und namentlich in seiner grossen Schule (die freilich etwas spät und zu einer Zeit — 1827 — erschien, wo bereits eine neue Aera der Klaviervirtuosität begann) wendete er das Pedal sehr selten und am liebsten überhaupt nicht an, trotzdem, dass er ganz und gar im Sinne der neuen grossen Konzertflügel komponirte und später selbst im Besitze eines vorzüglichen englischen Flügels war. Die erwähnten theoretischen Angaben über den Pedalgebrauch in seiner Schule sind nur kurz, vorwiegend in der Negative und ausserdem in einem so engen Kreise der Anschauung und Erkenntniss gehalten, wie man es selbst damals von einem so glänzenden Spieler kaum erwarten konnte. Man findet sie im III. Theil, Seite 437. Hummel klagt zunächst, gewiss

mit Recht, darüber, dass der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung so sehr Mode geworden sei; ferner, dass der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, gar keines Pedals bedürfe; indessen sei es an manchen Stellen immerhin von angenehmer Wirkung. Man solle überhaupt den mässigsten Gebrauch davon machen; weder Mozart noch Clementi hätten des Pedals bedurft, um sich ihren Ruhm als die grössten Klavierspieler zu erwerben. Einige zugegebene Proben in Noten sind nur von rein harmonischem, akkordischem Satz und haben die Pedalbezeichnung einzig und allein im Sinne der Klangfülle und des Rausch-Effekts. Hummel stand also auf der untersten Stufe der Pedalkenntniss und scheint keine Ahnung gehabt zu haben von der feinmusikalischen Anwendung desselben, die er gewiss, wie sie von unseren besten Spielern bei allen Kompositionen von Bach bis Hummel üblich ist, selbst gut heissen würde.

Der mit Hummel zugleich lebende Clementi'sche Schüler John Field (1782—1837), hat, z. B. in seiner A-dur-Sonate, das „Ped.“ gut und oft bezeichnet, doch keineswegs konsequent an verschiedenen gleich günstig dafür geeigneten Stellen.

Der erste Komponist, dessen Klaviersatz durch weite Intervallenlagen, durch Breite der harmonischen und melodischen Formation auf obligateren Pedalgebrauch hinweiset und zum Theil sogar zu demselben zwingt, ist C. M. v. Weber (1786—1826).

Aus dem vorigen Jahrhundert stammend dürfte vielleicht nur ein einziger Meister zu nennen sein, von dem man weiss, dass er im Punkte des Pedalgebrauchs beim Selbstspielen (nicht in der Bezeichnung) auf der Höhe der Bildung stand: Ignaz Moscheles, der, 1794 geboren, freilich auch die berühmten Genossen seiner Glanzepoche, namentlich Hummel, um mehrere Decennien überlebte. Indessen schuf doch auch Moscheles seine Klavierwerke noch in einer Satz-Art, die auch ohne Pedal zu realisiren ist. Das nämliche ist auch noch zu sagen von den in die moderne Periode hineinreichenden Fried. Kalkbrenner (1788—1849), wie auch ferner von Carl Czerny (1791—1857), Henry Herz (geb. 1805), ja im Wesentlichen sogar auch noch von Th. Döhler (1814 bis 1856) und noch von anderen modernen, brillant schreibenden Klaviermeistern. Von bedeutenden Meistern der späteren Zeit, deren Klaviersatz zwar im Sinne der Pedalmitwirkung gedacht, doch handlich auch ohne selbige auszuführen ist, ist vorzüglich Mendelssohn (1809—1847) zu nennen.

Erst seit Chopin (1810—1849), Liszt (1811 geb.), Thalberg (1812—1871), Henselt (geb. 1814), Rubinstein (geb. 1829) ist das Pedal zu einer Art wesentlichen Klaviermacht geworden und auf die Höhe seiner Bedeutung gelangt; die Werke dieser Meister, wie auch ihrer bedeutenderen und unbedeutenderen Nachfolger sind durchweg im Sinne auf obligate Pedalwirkung konzipirt, derartig, dass nicht nur ihre beabsichtigte Klangwirkung ohne Pedal nicht zu realisiren, sondern sogar ihr Klaviersatz zum Theil unmöglich handlich allein auszuführen ist. So ist es gegenwärtig mit der Kunst des Pedalgebrauchs dahin gekommen, dass Hummels oben zitirter Ausspruch geradezu auf den Kopf zu stellen ist, indem man jetzt mit Recht behaupten darf: nach dem Spielen mit Pedal, kann man einen Virtuosen (und, setzen wir bedeutsam hinzu: auch den feinen Musiker) beurtheilen. Dies wird sich in der hier gegebenen Pedal-Gebrauchslehre als wahr erweisen, Jedem, der nicht schon aus Erfahrung davon überzeugt ist.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 29. November.

Das am 13. November in der Philharmonie stattgehabte **zweite Abonnements-Konzert** brachte als Orchester-Novität eine Suite op. 43 von dem talentvollen Komponisten **Tschaïkowsky.** Eine ebenso glänzende als amüsante Fuge eröffnet das hochinteressante Werk, aus welchem noch ein Divertimento, ein allerliebster Marche miniature und eine Gavotte bedeutsam hervortreten. Sowohl in der mustergiltigen Aufführung dieser sehr schwierigen Komposition als auch in der Wagner'schen Faust-Ouverture und der C-moll-Sinfonie von Beethoven bewährte sich das philharmonische Orchester unter der trefflichen Leitung des Kapellmeisters Prof. Wüllner aus Dresden in ganz vorzüglicher Weise. Der dem Berliner Publikum schon aus vorigem Jahre her vortheilhaft bekannte Violinvirtuose Herr Marsik aus Paris spielte mit nicht grade grossem, aber sehr weichem, edlem Ton und geschmackvoller Auffassung, Andante und Finale aus dem Mendelssohn'schen Violinkonzert. Eine von demselben Künstler zu Gehör gebrachte Novität, das zweite italienische Violinkonzert von Ten Brink, einem jüngeren, in Paris lebenden holländischen Komponisten, enthält zwar einen in Bezug auf technische Schwierigkeiten dankbaren Violinpart, vermag aber durch ihren ziemlich schwachen künstlerischen Gehalt nicht sonderlich zu fesseln. Die Tschaïkowsky'sche Suite fand beim Publikum den lebhaftesten Beifall und dürfte binnen kurzem ein populäres Orchesterstück werden.

Der unter Leitung des Herrn **Handwerg** stehende **Berliner Männergesang-Verein** gab am 19. November im Architektenhause sein erstes diesjähriges Konzert. Zur Aufführung gelangten ein kerniger Sänger-Wahlspruch von Th. Rehbaum, „Vom Rhein“ von M. Bruch. „Annabell-Lee“, Ballade von E. S. Engelsberg sowie Chorlieder von Jansen, Eyrich und Gust. Schmidt. Von den beiden Novitäten des Konzertes interessirte besonders ein stimmungsvoller Chor mit Harmonium, „Weil' auf mir, du dunkles Auge“ von Albert Becker, dessen Grundfarbe vielleicht etwas zu düster und grabgesangartig gehalten ist. Das gewandt geschriebene Edwin Schultz'sche „Nachtgebet“ klingt gut, vermag aber höhere Ansprüche nicht zu befriedigen. Die Ausführung aller dieser Gesänge seitens des Chores war eine im ganzen Anerkennenswerthe, nur wurde

das Ensemble bisweilen durch einzelne Undeutlichkeiten in den Mittelstimmmen etwas getrübt. Die Herren Bernhardt Wolff, Schröder und Maneke brachten das Beethoven'sche G-dur-Trio recht korrekt zu Gehör; dem Klavier wäre etwas mehr Rundung des Tones, der Violine aber die Beseitigung gewisser rauher Beimischungen des Klanges zu wünschen gewesen. Im Verein mit einer Dame brachte Herr Wolff ausserdem noch sechs Klavierstücke eigener Komposition zu vier Händen zum Vortrag, die wohl geeignet sind, einen schätzbaren Beitrag zur Gattung der gefälligen Unterhaltungsmusik zu liefern. Herr Maneke entwickelte im Vortrage einer Fantasie für Violoncello von Servais gesunden Ton und brillante Technik.

In dem am 20 November in der Singakademie stattgehabten zweiten Konzert der Herren **Hellmich** und **Maneke** kam ein neues Werk von H. Hofmann, ein Sextett in D-dur, Op. 65, für Flöte, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Bass zur erstmaligen Aufführung. Das Werk verräth in seinen vier Sätzen überall die gewandte Feder des Komponisten des Armin und der Frithjof-Sinfonie. Den freundlichsten Eindruck machte das Andante und demnächst das Scherzo, in welchem einzelne feine Züge sind. Das Publikum bereitete der Novität eine recht beifällige Aufnahme. Herr Gantenberg, unser unübertrefflicher Flötenmeister, der den Flötenpart in dem Sextett ausgeführt hatte, entzückte später die Hörer durch den meisterhaften Vortrag des Gluck'schen Reigens seliger Geister aus Orpheus bis zum Dacaporuf. Miss Elm aus Brooklyn (New-York) sang die Arie: „Wie nahte mir“ aus dem Freischütz, sowie ein Lied: „Die Bekehrte“ von Goethe, komponirt von Jul. Ed. Meyer. Fräulein Elm besitzt anmuthige Jugend, eine helle und klangvolle Sopranstimme, sowie recht bemerkenswerthe Anlage zur Koloratur. Was ihr indess bis jetzt noch abgeht, ist deutliche, reine Aussprache, genügende Kehlfertigkeit und vor allem Gefühl und Temperament; es war daher die Wahl der Weber'schen Arie keine besonders glückliche. Eine so altmodische und langweilig-zopfige Komposition wie die Meyer'sche zu dem Goethe'schen Liede: „Die Bekehrte“ ist mir seit lange nicht vorgekommen. Haydn's D-dur-Quartett beschloss den Abend.

Im Königlichen Opernhause erblickte am 21. November **„Reimondin“**, Oper in drei Akten und einem Vorspiel von Hermann von Schmid, Musik von Karl von Perfall zum ersten Male das Licht der Lampen. Der Inhalt des Textbuches ist dem vielumworbenen Märchen von der schönen Melusine entnommen, daher vorwiegend lyrisch-romantischen Charakters. Dem entsprechend athmet auch Perfall's Musik meist zarten, mondscheinumflossenen Ausdruck, während kräftigere dramatische Schlagschatten fast gänzlich fehlen. Der Komponist zeigt keine besondere Eigenart, fast nirgend kommt es zu einer breiteren Ausspinnung einer Melodie oder zur Anlage eines ausgeführten Ensemblesatzes. Nur das Orchester ist mit anerkennenswerthem Geschick behandelt, ersichtlich nach Wagner'schem Muster. Dekorationen und Kostüme waren ebenso prächtig wie geschmackvoll, auch spielte die Verwendung des elektrischen Lichtes eine hervorragende Rolle. Die Aufnahme der neuen Oper seitens des Publikums war mehr kühl als freundlich. Vielleicht hätte das Werk mehr angesprochen, wenn die Rolle der Melusine von einer andern Sängerin als Fräulein Lola Beeth ausgeführt worden wäre, die in fast allen Dingen doch noch zu sehr Anfängerin ist.

Richard Schmidt.

In der ersten Trio-Soirée der Herren **Velt, Hasse** und **Jacobowsky** mussten leider die Hauptnummern des Programms: Sonate von Horwitz und Quartett von E. E. Taubert wegen Erkrankung des Pianisten ausfallen. Hoffentlich begegnen wir in dem zweiten Konzert demselben in voller Frische und Gesundheit und sollen dann die Leistungen der Genannten sowie die neuen Werke gebührende Würdigung finden.

Der Wintergarten des Central-Hotel wird jetzt zur Arena für musikalische Equilibristen. Der Sandboden und der in akustischer Beziehung ungünstigste Konzertraum der Residenz eignen sich dazu auch mehr als zu ernsten Kunstaufführungen. Kaum ist die Kehlkünstlerin Frau Gerster abgetreten, so wird eine andere, Frau Carlotta Patti, die Schwester Adelina's, vorgeführt. So sehr uns auch die Künste solcher Spezialitäten ergötzen, wenn sie tadellos ausgeführt werden, ebensosehr werden wir abgestossen, wenn nicht unfehlbare Sicherheit und schöner Wohllaut der Stimme für den Mangel tieferen Gefühls in edleren Werken entschädigen. Und der Mangel an Sicherheit und Schönheit der Ausführung macht sich bei den genannten Sängerinnen schon in ziemlich hohem Maasse geltend. Herr Georg Leitert soll ein guter Pianist sein. Ob dem wirklich so ist, lässt sich im Wintergarten, in dem sich der Klavierton verflüchtigt, wie auf freiem Felde, nicht beurtheilen. Herr de Munk, der Gatte der Frau Patti, ist ein sehr tüchtiger Violoncellist.

Zu Liszt's Christus, den der Holländer'sche Gesangverein am Freitag den 17. November zur Aufführung brachte, sind mir keine Billets zugegangen. Das Werk gelangte bei Liszt's Anwesenheit im vorigen Jahre durch denselben Verein zur ersten Aufführung und ist in den Nummern 9 u. 10 dieser Zeitung eingehend besprochen worden.

Zu einem der erquickendsten Konzerte dieser Saison gehörte das von dem Kammersänger Herrn Dr. **Gunz** aus Hannover am 16. November in der Singakademie gegebene Liederkonzert. Das Programm enthielt 16 Lieder von Schubert, Schumann, Spohr, Haydn, Weber, Marschner und Mozart. Der geschmackvolle, beseelte Vortrag des Sängers, der allerdings über eine nicht mehr ganz frische, aber doch noch äusserst modulationsfähige Stimme gebietet, seine musterhafte Aussprache, sein hinreissendes Feuer, und die den feinsten Kunstgeschmack kennzeichnenden Vortragsnüancen, rissen das Publikum zur Begeisterung hin. Fräulein Agnes Zimmermann aus London, die ich schon früher als eine sehr tüchtige Pianistin kennen zu lernen Gelegenheit hatte, spielte in diesem Konzerte Chopin's Sonate op. 35, Brahms' Rhapsodie No. 2, eine Caprice von Stephen Heller und ein geschmackvolles Stück eigner Komposition — als Mazurka konnte ich es aber nicht gelten lassen —. Sie bekundete auch heut die hohen, von mir bereits gerühmten Vorzüge ihres Spiels, Klarheit und Sicherheit, gute Anf-

fassung und feine Nüancirung — alles ist so fein gefeilt und geglättet, dass man seine Freude daran haben muss, aber uns über uns selbst zu erheben, uns mit sich fortzureissen, über den Bechstein und die Singakademie hinaus, das leider ist ihr versagt.

Rühmliche Erwähnung verdient noch der Begleiter der Lieder, Herr F. Rehbock aus Hannover, der, nach seinen heutigen Leistungen zu urtheilen, ein recht feinfühliger Musiker sein muss. *Emil Breslaur.*

Das erste Abonnementskonzert der Herren **X. Scharwenka** und Genossen fand am 15. November in dem reichlich gefüllten Saal der Singakademie und mit sehr glänzendem Erfolge statt. Ein neues Klavierquartett von Albert Becker, unserm durch seine grosse Messe auf das vortheilhafteste bekannt gewordenen Landsmann, eröffnete das Konzert. Eine gewisse Stimmungsverwandtschaft mit den grösseren Kammermusikwerken von Kiel ist nicht zu verkennen; dies hindert aber so wenig, wie die vorhandene Anlehnung an die klassischen Formen überhaupt, dass Becker es wohl versteht, seinen eigenen Weg einzuschlagen, und in thematischer Durcharbeitung der gut erfundenen Themen wie in harmonischen Kombinationen höchst Interessantes zu bieten. Die Ausführung war seitens der Herren Scharwenka, Marsick, F. Schulz und Grünfeld ausgezeichnet. Herr Marsick hatte die Vertretung des abwesenden Herrn Sauret übernommen und entzückte die Hörer im späteren Verlaufe des Abends durch den unnachahmlichen Vortrag dreier eigener Kompositionen, in denen er sich übrigens durchaus nicht als virtuoser Salonkomponist, sondern als ein Musiker vorstellte, der sehr ernsthaften Zielen und mit kühnem Muthe nachstrebt. Herr Scharwenka spielte drei Stücke aus Schumann's Kreisleriana und Chopin's H-moll-Scherzo in vorzüglicher, auf vollendeter Technik und vollständigem, geistigem Erfassen beruhenden Interpretation, Herr Grünfeld gleich vorzüglich zwei Kompositionen von M. Moszkowski. Als Sängerin des Abends trat die aus früheren Jahren als Frl. Pressler noch in gutem Andenken stehende Frau Johanna Wegner auf. Die wunderschöne Stimme jener ist dieser freilich nicht ganz treu geblieben, insofern die Höhe nicht mehr mühelos, und daher auch öfter nicht ganz rein anspricht; dennoch ist der sonore Klang des Organs noch immer ein äusserst sympathischer. Aussprache und Athemverwendung sind vortrefflich; der Vortrag selbst hätte freilich etwas lebhafter sein können. Den Schluss des Konzerts bildete das für zwei Klaviere eingerichtete Scherzo aus dem ersten Klavierkonzert von X. Scharwenka, das dieser mit einer Schülerin, Frl. Clarita Richter, spielte. Die junge Dame, die kürzlich auch in der Matinée des Scharwenka'schen Konservatoriums auftrat, verspricht recht viel, und nahm an dem Beifall, der ihrem Lehrer zu Theil wurde, gerechten Antheil.

Das Konzert, das Herr **William Wolf** am 26. November im Arnim'schen Saale mit seinem Gesangvereine gab, zeigte den letzteren im erfreulichen Aufblühen begriffen. Wenn man bedenkt, wie schwer es ist, gerade hier in Berlin einen neuen Gesangverein zu gründen und zu erhalten, so wird man weniger Gewicht darauf legen dürfen, dass in Folge nicht genügend vorbereiteten Stimmmaterials noch immer Mängel und Unebenheiten genug zurückbleiben, als vielmehr betonen müssen, wie thatsächlich sich der Stimmklang gegen frühere Aufführungen, besonders in den Frauenstimmen erheblich gebessert, geklärt und veredelt hat, und wie auch rhythmische Präzision und dynamische Schattirungen sichtlich an Lebendigkeit gewonnen haben. Dies stellte sich gleichmässig in den von Herrn Wolf selbst begleiteten Werken: Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, und H. Hofmann's „Schöner Melusine“, der Hauptnummer des Abends, — wie in den vier A-capella-Chören heraus, die recht frisch und sauber klangen. Von diesen letzteren war ein Chor von A. Ulrich, dem Neffen Hugo's; einer von Masulowitz, einem Komponisten, dessen Name wohl zum ersten Male auf der Bildfläche der Konzertprogramme erschien, und der sich durch ein recht stimmungsvolles Quartett freundlich einführte; und zwei von W. Wolf, von denen besonders der „Elfenreigen“ sich durch graziöse Melodik und zierlichen Aufbau auszeichnete. Von den Solisten des Abends erfreute Frl. Marianne David, wie immer, durch ihre sympathische Stimme, die nur leider durch eine oft recht bedenkliche Intonation getrübt wurde; in Herrn Melmann stellte sich ein junger Baritonist vor, dessen Stimme zwar vorläufig nur erst zarten Stellen gerecht zu werden vermag, dem aber, falls es ihm gelingt, Stimme und Ausdruck (zu denen Anlagen entschieden vorhanden sind) in erforderlicher Weise zu stählen, eine günstige Aussicht auf erfolgreiche Leistungen eröffnet werden kann.

Am Tage darauf gab Herr **Paul Seiffert** sein erstes diesjähriges Konzert in der Singakademie mit seinem, nur für die Zwecke des A-capella-Gesanges bestimmten Vereine. Dieser erfreut sich schon seit Jahren eines ehrenvollen Rufes und hat es — Dank der energischen und unermüdlichen Thätigkeit seines Dirigenten — in Bezug auf Präzision, Wohlklang — besonders im piano — und sinngemässen, mit deutlicher Aussprache verbundenen Vortrag zu einer sehr bemerkenswerthen Leistungsfähigkeit gebracht. Diese Vorzüge machten sich gleichmässig in allen vorgetragenen Chorliedern bemerklich, von denen besonders Schumann's Schön-Rohtraut, Volkmann's charakteristisches Schlachtbild, Rheinberger's Mondesnacht, dann aber auch P. Seiffert's schwäbisches Volkslied genannt werden mögen. Das Konzert wurde vervollständigt durch Klaviervorträge des Frl. Martha Schwieder, von denen Chopin's Variationen op. 12 sich durch klare Gestaltung und solide Technik lebhaften Beifall erwarben. Mozart's A-moll-Sonate ist heute eine seltene Konzertgabe geworden; dass eine junge Pianistin sie vorführt, zeugt von einer grossen Selbstlosigkeit dem äussern Erfolge gegenüber. Frl. Elisabeth Schultze sang eine Reihe von Liedern, von denen das letzte, die Serenade von Haydn, nicht als gute Wahl gelten kann. Ihre Leistungen waren recht achtungswerth, obgleich sie unter einer gewissen Indisposition zu leiden schienen.

Herr **James Kwast** aus Köln, gab am 22. November mit der erlauchten Hilfe Joachims ein Konzert, in welchem er sich als ganz trefflicher Pianist auswies. Die Hauptnummer des Abends war

die von beiden Künstlern gemeinsam vorgetragene Violinsonate von Brahms in G-dur, Op. 78. Dieses Werk, das so ganz in lichten Sonnenschein getaucht erscheint, und in seiner klaren Gliederung, seiner geistreichen, aber nirgend überladene Durcharbeitung und seiner schönen milden Melodik viel mehr, als vieles andre desselben Meisters diesem das Prädikat eines Klassikers einbringen könnte, — wurde von den Genannten in vollendetem Ensemble vorgeführt. Vor Allem zeigte Herr Kwast, gleich seinem Partner, eine wahre, warme Innerlichkeit bei glänzender Technik, und bewährte diese beiden Vorzüge auch in den zahlreichen Solovorträgen, unter denen sich auch drei seiner eigenen Kompositionen befanden. Herr Joachim spielte ein Adagio von Hiller und zwei Stücke von Bach — es ist kaum nöthig hinzuzufügen, unter rauschendem Beifall. Der Einzige, dem Herr Joachim nicht genügt hatte, war er selber; denn bei dem Hiller'schen Stücke hatte ihn am Schlusse ein Gedächtnissfehler gestört. So trat er denn nach Beendigung seiner Vorträge vor und bat um die Erlaubniss, jenes Stück noch einmal spielen zu dürfen, um es vollkommen richtig vorführen zu können. Man kann sich denken, wie dieser Vorschlag aufgenommen wurde, und dass es nun umsoweniger an enthusiastischem Beifalle fehlte, als die Ausführung wirklich vollendet war. Es dürfte wenige Künstler geben, die in solchem Falle so handeln möchten; freilich auch wenige, die es wagen dürften, eine solche Position ohne Weiteres als vorhanden vorauszusetzen, wie sie unumgänglich nothwendig ist, um das thun zu können, was Herr Joachim gethan hat. *O. Eichberg.*

Wir hörten am 23. November im grossen Saale des Handwerkervereins ein Konzert des **Paul Rachfall'schen** Konservatoriums, in dem der Direktor mit seiner einzig und allein aus seinen Schülern gebildeten 55 Personen starken Kapelle u. a. Schubert's H-moll-Sinfonie und H. Urban's Rattenfänger von Hameln zu so durchaus gelungener Aufführung brachte, dass man kein Schüler-Orchester, sondern eins von geschulten Musikern zu hören glaubte. Wir mussten leider den ersten Theil des Konzerts versäumen, in welchem Frl. Elisabeth Lenzberg W. Taubert's E-dur Klavierkonzert spielte, und Frl. Margarethe Siebert die grosse Scene und Arie aus dem Freischütz sang. — Aus dem dritten Theile heben wir noch eine sehr wirkungsvoll instrumentirte, melodische und charakteristische Gavotte von Paul Rachfall hervor, die sich vielen Beifalls zu erfreuen hatte. —r.

Am Freitag, den 24. November konzertirte Frau **Anna Grosser** (geb. Rielke) in der Sing-Akademie. Die Künstlerin spielte die Konzerte G-dur von Beethoven und A-moll von Schumann mit Begleitung des von Prof. Klindworth trefflich geleiteten Philharmonie-Orchesters, ausserdem Solostücke von Brahms, Liszt, Taussig und Chopin. Frau G. verfügt über eine vorzüglich gebildete Technik, natürliches, musikalisches Empfinden und weichen, sympathischen Anschlag, dem es nur bisweilen an Kraft gebricht. Von den Stücken, die wir gehört — wir konnten leider das Schumann-Konzert nicht abwarten — sagte uns am meisten das Beethoven'sche G-dur Konzert zu, das stilvoll und vornehm vorgetragen wurde. Unter den Solostücken gelangen am besten die Liszt'sche Tarantelle aus „Venezia e Napoli" und „Nachtfalter" von Strauss-Taussig, in denen das perlende, virtuose Spiel von Frau Grosser zu bester Geltung kam, während für Chopin's Cis-moll Etüde mehr Poesie und Wärme wünschenswerth gewesen wäre. Das zahlreich erschienene Publikum zeichnete die Künstlerin durch reichen Beifall aus. E. L.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Zwischen Frau Reicher-Kindermann, einer der hervorragendsten Sängerinnen des Wagner-Theaters und der Intendanz der königl. Hofoper ist ein Vertrag zu Stande gekommen, nach welchem die geniale Künstlerin auf fünf Jahre für 7 Monate jährlich der kgl. Bühne als Mitglied angehören wird.

— Der berühmte Altmeister Adolf v. Henselt in Petersburg feierte am 29. Oktbr. sein 25jähriges Jubiläum als Lehrer und Direktor der kais. russ Musikinstitute unter ausserordentlich grosser Theilnahme seiner Freunde und Schüler.

— Musikdirektor Dr. Rust in Leipzig, Kantor an der Thomasschule, der berühmte Bachforscher, ist von der königl. Akademie Sta. Caecilia in Rom zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

— Karl Lührss, geboren in Schwerin den 7. April 1824, namentlich als Orchester-und Kammerkomponist, ehedem auch als Pianist und Klavierlehrer geschätzt, ist Sonnabend, den 11. November, von seinen schweren Leiden erlöst worden. Durch unheilbares Siechthum an das Haus gefesselt, hat er während einer langen Reihe von Jahren still und verborgen in unserer Mitte gelebt. Die künstlerische Erziehung verdankte er seinem Vater, Schlossorganisten und Hofmusiker in Schwerin, der Berliner Akademie der Künste und vor allem dem anregenden und belehrenden Verkehr mit Mendelssohn. In den Konzerten der Königlichen Kapelle, in den Laub'schen und Joachim'schen Quartett-Soiréen sind uns manche Arbeiten von ihm geboten worden. (B. Fremdenbl.)

— Von Moritz Moszkowki's so schnell beliebt gewordener Serenata für Klavier solo erschienen soeben bei Hainauer in Breslau Ausgaben für Klavier zu 4 Händen, für Klavier und Violine, Klavier und Violoncell, Streichquintett und Orchester. Das feine, graziöse Stück wurde im vorigen Jahre von Herrn Alfred Grünfeld unvergleichlich schön und mit grösstem Beifall öffentlich gespielt.

— In Wien starb am 16. d. der bekannte Musikschriftsteller und Professor der Musikgeschichte am Konservatorium, Eduard Schelle, im Alter von 67 Jahren. Zu Biesenthal bei Berlin geboren, hatte er eine sehr gründliche musikalische Ausbildung erhalten, lebte lange Zeit in Russland als Erzieher in

vornehmen Häusern und kam dann nach Rom und Paris. Gelegentlich der Pariser Tannhäuser-Aufführung trat er sehr warm für Wagner ein, den und dessen Werke er nach seiner Uebersiedelung nach Wien als Musikreferent der (alten) „Presse" ebenso energisch bekämpfte. Das schon in Rom angelegte Werk: „Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle" wurde erst in Wien vollendet, wo es im Jahre 1871 erschienen ist. Später arbeitete Schelle an einer Geschichte der französischen Oper, zu welcher er in Paris die umfassendsten Materialien gesammelt hatte.

— Nicht uninteressant ist es, zu beobachten, wie in verschiedenen Ländern der Kunst-Enthusiasmus verschieden zum Ausdruck gelangt. Der Violinist Emil Sauret und der bekannte Violoncellist David Popper befinden sich augenblicklich auf einer Konzertreise in Spanien und Portugal. Während man bei uns Künstlern applaudirt, ihnen Blumen zuwirft, allenfalls schönen, jungen Künstlerinnen die Pferde ausspannt und chevaleresk deren Dienste versieht, werden obengenannte beide Künstler in allen Städten schon bei ihrer Fahrt in den Konzertsaal von Musikbanden begleitet; sobald sie von dem betreffenden Lokal oder Theater aussteigen, müssen sie auf einen ausgebreiteten Teppich treten, das geehrte Publikum umringt sie, die Musik spielt, die Künstler verneigen sich nach allen Seiten grüssend und danken. So erging es ihnen in Madrid, Coimbra, Oporto, Barcelona etc. Uebrigens sind beide Virtuosen vom Könige von Portugal mit dem Christus-Orden dekorirt worden.

Genua. Die Stadt hat dem berühmten Violinisten Paganini, der hier geboren wurde, einen Denkstein gesetzt, der an dem Geburtshause des Meisters angebracht wurde. Die Inschrift lautet: „Hohes Glück wurde dem bescheidenen Hause zu Theil, in dem am 27. Oktober 1782 Niccolo Paganini, der in der göttlichen Kunst der Töne Unübertroffene, zum Ruhme Genua's und zum Entzücken der Welt geboren wurde."

Hamburg. Je seltener die Glockenspiele auf Thürmen in Deutschland werden, desto erfreulicher ist es, dass für die beiden hiesigen Kirchen St. Petri und St. Nikolai Glockenspiele in Aussicht genommen sind. Für ersteren Thurm ist das Werk bereits in Bestellung gegeben und soll die Aufstellung in ungefähr drei Jahren erfolgen. Die Kirche hatte bis zum grossen Hamburger Brande 1842 ein Glockenspiel und ist noch bei den alten Hamburgern der schauerliche schöne Moment in lebhafter Erinnerung, dass in dem Augenblick, als die Thurmspitze sich in dem furchtbaren Gluthenmeere zum Sturze neigte, das Spiel den Choral: „Nun danket Alle Gott" ertönen liess, und damit stürzte das gewaltige Werk auf das Pflaster hinunter.

Kronstadt in Siebenbürgen. Die Abonnements-Konzerte der philharmonischen Gesellschaft, welche unter Kapellmeister Brandner's kunstverständiger Leitung im hiesigen Theater stattfinden, erfreuen sich grossen künstlerischen und pekuniären Erfolges. Die Programme sind stets geschmackvoll zusammengestellt und die Ausführung bis auf die kleinsten Einzelheiten fein ausgearbeitet und künstlerisch abgerundet.

Paris. Das Konservatorium der Musik besitzt eine Art musikalischen Museums, d. h. eine Sammlung musikalischer Instrumente berühmter Komponisten, Virtuosen und Fabrikanten; bereits über tausend Stücke, die meisten von einem hohen Werthe, schon der Instrumentenmacher wegen. In diesen Tagen wurde diese Sammlung wieder bereichert durch eine Violine Félicien David's, mehrere Bögen für Violons von Voiriu, Rignanlt, Gand, Bernardet, eine Pandura, Mandolone u. a.

Weimar. Eugen d'Albert, ein sehr begabter Schüler Liszt's, hat am 13. November ein Konzert gegeben, welchem die Grossherzogliche Familie und Grossmeister Franz Liszt beiwohnten. Unmittelbar nach dem Konzert ernannte der Grossherzog den jungen, achtzehnjährigen Künstler zu seinem Hofpianisten.

Wien. Bekanntlich hat die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, um interessante, zur Aufführung an den Künstlerabenden bestimmte Novitäten, zu erlangen, Preise für Produktionen verschiedenen Genres ausgeschrieben. In Folge dieses Konkurses sind eingelaufen: 17 Operetten, 13 Orchesterstücke, 7 Deklamations-Piecen mit und ohne Musik, 3 Entwürfe zu bildlichen Darstellungen, 7 Musik-Kompositionen für Chor, einzelne Stimmen und Instrumente. Von diesen Arbeiten sind zwei zur Aufführung an den Künstlerabenden geeignet befunden, denselben mithin der betreffende Preis zuerkannt worden. Diese sind „Das Stelldichein auf der Pfahlbrücke", Operette in einem Akte, und Skizzen zu „Quadrille-Figuren"; die Verfasser der Operette sind bezüglich des Textes Herr Julian Raudnitz und bezüglich der Musik Herr Joseph Max Beer; die Skizzen rühren von Herrn Gustav Imlauer her. Diese letzteren, von einigen dem Komité angehörenden Malern im Grossen ausgeführt, sind schon in das Programm des ersten Abends (am 25. d.) aufgenommen, während die Operette am vierten Abende, der am 13. Januar abgehalten wird, zur Aufführung gelangt.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Empfohlen von **Emil Breslaur.**

Bücher.

Mendel-Reissmann: Musikalisches Konservationslexikon. Ergänzungsband. Berlin, R. Oppenheim.

Mit dem Erscheinen dieses Bandes ist nach 13jähriger, mühevoller Arbeit ein Werk vollendet, wie es die Literatur noch nicht aufzuweisen hatte, ein Werk, das in seiner Gründlichkeit, seiner Reichhaltigkeit und seinem Umfange beredtes Zeugniss giebt von echt deutschem Fleisse, echt deutscher Gediegenheit. Das Hauptwerk ist bereits in diesen Blättern ausführlich besprochen worden. Der Ergänzungsband schliesst sich in jeder Beziehung

dem Hauptwerk würdig an, berichtigt ausserdem kleine Irrthümer und vervollständigt das Material bis auf die neueste Zeit. Wir finden die neuesten Erscheinungen der Musik-Literatur, alle bedeutenden neuen Erfindungen auf dem Gebiet des Klavierbaus, der mechanischen Unterrichtsmittel, der Akustik und der Elektrizität, eine grosse Anzahl ausserdeutscher und aussereuropäischer Künstler, sowie fast Alles, was in neuerer Zeit zur Bedeutung in der Künstlerwelt gelangt ist, berücksichtigt. Aussergewöhnliches Interesse erregen die grossen Aufsätze: Portugiesische und Skandinavische Musik, Schulen (eine Aufführung der hauptsächlichsten Unterrichtswerke für sämmtliche Instrumente aus allen Zeiten), Musikzeitungen (Ergänzung zu dem ausführlichen Artikel im Hauptwerke), Literatur (in 21 Abschnitten), ferner Klang, Photophon, Auffassung und Vortrag u. a. Zahlreiche Abbildungen z. B. zu dem Doppelflügel Mangeot's, Gley's Taktuhr, Seebers Finger-Ringe, Aliquot-Flügel u. a. schmücken auch diesen letzten Band, auf welchen die Aufmerksamkeit seiner Kreise hinzulenken jeder Musiker und Musikfreund aufs angelegentlichste bemüht sein möge.

Aug. Reissmann: Carl Maria v. Weber, sein Leben und seine Werke. Berlin, R. Oppenheim. Pr. 6 Mk.

Amy Fay: Musikstudien in Deutschland Aus Briefen in die Heimath. Berlin, R. Oppenheim. Pr. 2,50.

K. Karlshoff: Variationen über das Thema: Laura am Klavier, v. Goethe. 14 Gedichte in 12 Dichtercharakteren. (Rückert, Freiligrath, Herwegh, Scheffel, Lenau, Busch, Heine, Wolf, Musset, Gaudy, Geibel.) Berlin, Ulrich Klein. Sehr elegant. Pr. 60 Mk.

Ein allerliebstes erheiterndes Büchlein nach Art von Fritz Mauthner's: Nach berühmten Mustern. Hat dieser sich Prosaiker erwählt, so jener eine Anzahl Dichter, deren Eigenart er mit grossem Geschick in unverkennbarer Deutlichkeit und Schärfe wiedergiebt. Ueber Busch's und Scheffel's „Laura" wird der düsterste Hypochonder von Heiterkeit ergriffen werden.

Musikalien.

Weihnachts-Album von Karl Seitz. Quedlinburg, Vieweg. Pr. 4 Mk.

Ein ganz reizendes, schön ausgestattetes Buch mit künstlerisch ausgeführten Farbenbildern. Es enthält eine Anzahl leichter Klavier-Stücke und ein- und zweistimmige Weihnachtslieder. Die Musikstücke sind fast alle Original-Kompositionen und mit wenigen Ausnahmen recht werthvoll, sowie in Bezug auf Spiel und Sangweise dem kindlichen Alter durchaus angemessen.

Chopin. (Ausgabe Kullak.) Berlin, Schlesinger. Preis des einzelnen Bandes 2—3 Mk., des Bogens 15 Pf.

Von dieser Ausgabe erschienen soeben wieder 4 Bände und so ist dieselbe, bis auf die Sonaten, vollständig. So sehr ich auch die Ausgaben Kahnt, Steingräber, Schuberth und Bock schätze, in Bezug auf ihre Brauchbarkeit zu Unterrichtszwecken kann sich keine mit der von Kullak vergleichen. Der vorzügliche Fingersatz, die Bemerkungen für die beste und bequemste Ausführung schwieriger Stellen, die den hervorragenden Künstler kennzeichnende Anleitung zum richtigen Vortrag und zu genauer Phrasirung, die manchen Werken beigegebene anregende, einem für Chopin begeisterten Künstlerherzen entsprungene poetische Darlegung des Inhalts und aesthetische Analyse — alles das lässt diese Ausgabe ganz einzig in ihrer Art erscheinen.

In demselben Verlage erschienen:

Mendelssohn's Klavierwerke in 6 Bänden. Herausgegeben von Professor **Isidor Seiss.**

Eine höchst beachtenswerthe Ausgabe unter den vielen, die es giebt. Ich möchte das Werk in Bezug auf die vielen und wohlberechtigten, in Parenthese vom Herausgeber hinzugefügten, Vortragsbezeichnungen, einen verfeinerten Mendelssohn nennen. In Bezug auf den Fingersatz wird das richtige Maass gehalten, man findet nicht zu viel und nicht zu wenig und das was man findet ist praktisch. Auch diese Ausgabe, die sich wie die von Chopin durch grosse Eleganz auszeichnet, empfehle ich angelegentlichst.

Philipp Scharwenka: Festklänge für die Jugend. 8 Klavierstücke. Op. 45. Bremen, Praeger & Meyer. Pr. 3 Mk.

Nicolas v. Wilm: 50 russische Romanzen älterer und neuerer Perioden. St. Petersburg, Büttner. Pr. 4 Mk. (56 Seiten.)

Nicolas v. Wilm: Volksklänge, 150 Russische Volks- und Moskauer Zigeuner-Lieder. Petersburg, Büttner. 72 Seiten. Pr. 6 Mk.

Joh. Seb. Bach's Klavierwerke. Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Dr. Hans Bischoff. 3 Bde. Hannover, Steingräber. Pr. jedes Bandes (113—150 Seiten) 2 Mk.

Diese ebenso gediegene wie billige Ausgabe wurde bereits in diesen Blättern gebührend gewürdigt.

Eduard Mertke: Impromptus à la Valse über Themen von Franz Schubert. Hannover, Steingräber. 3 Bde., jeder 2 Mk.

Eduard Mertke: Improvisationen über berühmte Lieder. Hannover, Steingräber. Pr. 2 Mk.

Zu 4 Händen.

Friedrich Kiel: Kleine Suite. Op. 77. (Arrangement von Papendick.) Berlin, Challier. Pr. 3,50 Mk.

August Reissmann: Ein Jugendtag. 6 leichte Stücke. Bremen, Praeger & Meyer. Pr. 3 Mk.

Anton Dvorschak: Bagatellen. Berlin, Simrock. Pr. 4,50 Mk.

„ „ Legenden. Ebend. 2 Hfte. Pr. 5 Mk. (s. Hanslicks Urtheil in No 21 d. Ztg.)

Theodor Kirchner: Plaudereien am Klavier. Berlin, Simrock. 4 Hefte, jedes 2 Mk.

Klavier und Violine.

Friedrich Kiel: Kleine Suite. Op. 77. Berlin, Challier. Pr. 3 Mk.

Heinrich Urban: Aus dem Knabenleben, 6 leichte Stücke. Op. 26. Berlin, Challier. Jedes Heft 1 Mk. und 1,50 Mk.

Für Klavier, Violine und Violoncell.

Theodor Kirchner: Kinder-Trios. Op. 58. Berlin, N. Simrock. 2 Hefte. Pr. 4,50 Mk.

Für Gesang und Begleitung.

Heinrich Hoffmann: Singuf, Rattenfänger-Lieder von Julius Wolff. Op. 58 u. 62. Berlin, Challier. Jedes Heft 4,50 Mk.

Dr. F. Zimmer: Hosianna. Kinder-Lieder in Wort, Weise und Bild. Basel, Spittler. Pr. 3,50 Mk. (Sehr schön ausgestattet.)

Verschiedenes.

Flügelleuchter mit gebogenem Fuss und gepresstem Reflektor, vernickelt, von Karl Rühe in Landsberg a. d. Warthe. Das Paar Mk. 21,50.

(Abbildung No. 18 dieser Zeitschrift.)

Pianino-Lampe mit beschwertem Fuss, auf das Instrument zu stellen. Iserlohn, Schmidt & Timm. Pr. 10 Mk. (Abbildung in No. 7 d. Zeitschr.)

Stumme Klaviatur von Konrad Krause, Königstr. 50, hier. Umfang 3 und 3¾ Oktave. Pr. 25 Mk.

(Schluss folgt.)

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, den 12. Dezember, Abends 8 Uhr, im grossen Saale der Königl. Hochschule: **Beethoven-Abend.** 1. Vortrag des Herrn Dr. Alfred Kalischer: Beethoven als religiöser Mensch. 2. Klaviervorträge (Beethoven'sche Kompositionen) von Herrn Xaver Scharwenka, K. K. Hofpianist. Gesangsvorträge (Beethoven) von Frau Clara Bindhoff.

Anzeigen.

Dieser Nummer liegen bei:

1) ein **Verzeichniss des Musikalien-Verlages von F. E. C. Leuckart in Leipzig;**
2) ein **Verzeichniss der Edition Schuberth von J. Schuberth & Co. in Leipzig.**

Den Postabonnenten werden dieselben auf Verlangen gratis und franko zugesandt. D. Exped.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 24. **Berlin, 15. Dezember 1882.** **V. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Ueber das Mezzo-piano im Klavierspiel.*)

Kritisch-historische Studie von **H. Germer.**

Um über dunkle Punkte in Kunstfragen ein klares und sicheres Urtheil zu gewinnen, empfiehlt es sich, einen zweifachen Weg einzuschlagen. Zunächst sucht man Belehrung bei wohl akkreditirten Schriftstellern, welche die einschlägige Materie behandeln.

Da ist nun ja nicht zu vergessen, dass die Theorie allezeit nur nachhinkend den Wegen der Praxis gefolgt ist und ihre Weisheit nur abstrahirt hat aus den Werken der letztern. Ihre Aussprüche haben darum auch nur dann Anspruch auf Allgemeingiltigkeit, wenn aus den lebendigen Kunstwerken der Nachweis zu führen ist, dass ihre Schöpfer wirklich jene von der Theorie aufgestellten Grundsätze festgehalten und befolgt haben. Findet sich daher bei Vergleichung dessen, was die verschiedenen Autoren Theoretisches über die Materie vorbringen, dass neben Richtigem auch Irriges, ja geradezu Falsches mit unterläuft, dessen Widersprüche auf der Hand liegen, so muss man, um die Spreu vom Weizen sondern zu können, den andern Weg einschlagen.

Der besteht nun darin, dass mit jenen zweifelhaften theoretischen Axiomen der Schriftsteller die Probe auf ihre Stichhaltigkeit an wirklichen Kunstwerken der verschiedensten Autoren vorgenommen wird. Auf diese Weise gelangt man dann sicher zur Erkenntniss der Wahrheit! —

Und dieser Doppelweg soll darum auch von uns in unserer kritisch-historischen Studie über das Mezzopiano betreten werden.

Als die Quellen für die Theorie des Klavierspiels gelten gemeinhin die Pianoforte-Schulen. Schlägt man in ihnen nach, so ergiebt sich, dass mit der Zeit aus den beiden dynamischen Gegensätzen des Forte und Piano sich die Abstufungen Fortissimo, Forte, Mezzoforte, Piano und Pianissimo entwickelt haben. Die Virtuosenzeit fügte dann nach oben noch ihr fff und nach unten ihr ppp hinzu, welche beiden Bezeichnungen jedoch mehr äusserlicher Natur waren, da ppp nur als ein mittelst des Verschiebungspedals technisch erleichtertes pp und fff als ein durch das aufgehobene Dämpferpedal ebenfalls technisch erleichtertes ff aufzufassen ist. In allen bedeutenden Klavierschulen (wenigstens in der grossen Zahl der dem Verfasser bekannten)

*) Vergl. Meinungsaustausch in der vorletzten Nummer des Blattes.

ja merkwürdigerweise selbst in der neuesten Auflage des Stuttgarter von Lebert und Stark wird man aber vergebens nach der Tonstärkeart „Mezzo-piano“ suchen. Ebenso vergeblich forscht man aber auch danach in den ältern Ausgaben unserer guten Pianofortelitteratur; weder Haydn, noch Mozart oder Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann noch Chopin haben diesen Ausdruck je als eine Bezeichnung für einen bestimmten Tonstärkegrad verwendet. Nur in älteren und neueren Lexicis für Tonkunst fristet er ein dunkles Dasein und geniesst darin zuweilen eine Verdeutschung, die zwar weniger aufklärend, aber desto erheiternder auf den wissensdurstigen Leser wirkt. So schreibt z. B. Dr. Gassner in seinem „Universal-Lexikon der Tonkunst“: „Mezzo-piano (halbschwach, mittelmässig) — also nicht zu schwach oder leise, doch auch nicht stark, noch etwas stärker als bloss deutlich vernehmbar, wenn man eine nähere Erklärung geben will.“ — Aus dieser einsamen Dunkelheit ist nun unser Mezzo-piano erst in neuerer Zeit, durch die Herren Konservatoriums-Professoren und Doktoren Lebert und Stark in Stuttgart hervorgezogen worden, um, wie es ihm schon lange gebührt hätte, fürderhin eine bedeutungsvollere Rolle zu spielen. Als sechste Grossmacht haben sie es unter die bisherigen fünf Dynamo-Mächte eingereiht und ihm noch obendrein seine Stellung unter den Starken angewiesen. Das ist geschehen Anno 1871 glorreichen Angedenkens! Denn damals, bei Gelegenheit der Herausgabe von Beethoven's Klavier-Sonaten in instruktivem Gewande, führten sie es zuerst offiziell in die musikalische Oeffentlichkeit ein. Darin findet sich nämlich unter andern Glossen auch folgende: „mp. (mezzo-piano, ziemlich schwach) bedeutet einen zwischen pi'ano und mezzo-forte stehenden Grad von Tonstärke.“

Das war doch einmal eine Sprache, die nicht hinter'm Berge hielt mit einer prompten und greifbaren Erklärung und klang ganz anders als die mysteriösen und dabei so molluskenartigen Definitionen in den Lexicis, bei denen man nicht wusste, ob Fisch oder Fleisch gemeint sei! —

Also in der vierten Klasse von oben in der offiziellen Rangliste hat der Mezzo-piano seinen Platz und heisst „ziemlich schwach!“ Hm! wollen einmal sehen, ob das Alles stimmt! —

Mein italienisches Lexikon wird doch heute hoffentlich seinen Dienst nicht versagen?

Zuerst „piano“ aufgeschlagen! Richtig, da steht's und übersetzt sich mit „schwach“. Nun „mezzo“, welches ziemlich heissen soll.

Da steht ja aber: **„mezzo = mittel oder halb“.**

Das stimmt nun freilich schlecht und macht argwöhnisch obendrein; denn wie leicht kann da nicht noch mehr falsch übersetzt worden sein!

Mezzo-piano heisst richtig übersetzt nicht „ziemlich“, sondern **„halbschwach.“** Vernünftigerweise ist es denn nur halb so stark als das Piano.

Haben die Herren Professoren das so gedeutet?

Mit nichten!

Sie sagen ausdrücklich: „mp. bedeutet einen zwischen p und mf. stehenden Grad von Tonstärke. Demnach ist es aber nach ihrer Deutung **stärker** als das Piano.

Merkwürdiger Fall!

In der ganzen Welt ist doch **die Hälfte kleiner** als das Ganze; bei den Herren ist's jedoch umgekehrt: da ist **die Hälfte grösser** als das Ganze.

Was man nicht alles erlebt!

Doch s'ist wirklich so; sonst hätten's die Herren Professoren doch nicht schwarz auf weiss von sich geben können, und damit Basta! —

Nun bleibt uns nur noch die Aufgabe, den Nachweis zu führen, dass die falsche Stellung, welche hier für das Mezzo-piano usurpirt werden sollte, auch jedes **historischen** Rechtsbodens entbehrt.

Von Carl Taussig, einem der scharfsinnigsten Denker unter den modernen Klavier-Virtuosen, berichtet man folgenden Ausspruch: „Die Zukunft des Klavierspiels ruht in den Regionen des Piano; dort giebt es noch unentdeckte Welten!“ Wer den Unvergesslichen gehört, dem wird jener leicht gedämpfte Wohllaut der Tongebung, der die Mitte hielt zwischen p. und pp. und welchen er als „p. una corda“ in der Notation zu fixiren suchte, als ein magisches Etwas in der Erinnerung haften, mit dem er seine schönsten Wirkungen zu erzielen wusste. Das war das **legitime Mezzo-piano,** wie es von jeher in der Praxis bestand und das sich durch Tradition von einer Virtuosengeneration zur andern fortpflanzte. Nur der technische Ausdruck dafür wechselte.

J. Haydn schreibt in Sätzen, die einen besonders wohllautenden Klangcharakter haben sollten „mezza voce“ vor.

Was sollte das nun heissen?

Bernsdorf's Lexikon beantwortet die Frage vortrefflich also: „Mezza voce = mit halber Stimme“ ist beim Singen diejenige Tongebung, welche mit verhältnissmässig schwachem Athemfluss und partieller Schliessung der Stimmritze geschieht und vermittelst welcher ein sanfter, flötenartiger Klang erzielt wird. Man sieht, Haydn entlehnte, um den Klavierspielern die gewollte Sache anzudeuten, den terminus technicus der Gesangskunst. Auch Beethoven hat dies (besonders

in Werken späterer Zeit) öfters gethan; so bezeichnet er z. B. den Anfang des ernst verklärten Adagio in Op. 106 ebenfalls mit mezza voce. —

Mozart schrieb, besonders für die lieblich lyrischen zweiten Themen seiner Konzert- und Sonatensätze „dolce d. i. süss, sanft, lieblich“ vor; womit er auch einen geringeren Grad des piano, aber von poetischer Klangfarbe andeuten wollte. Auch Beethoven bezeichnet häufig also, doch nicht bloss bei Stellen, die den Stempel des Lyrischen tragen, sondern auch bei solchen im reinen Passagencharakter, wie z. B. im Adagio seines C-dur-Konzerts.

In seinem Op. 70, Nr. 1 — dem D-dur-Trio — wendet Beethoven als Bezeichnung für die gleiche Sache noch einen andern Ausdruck an. Um ein längeres Diminuendo möglichst genau abzustufen, schreibt er, nachdem er vom p. ausgegangen, „più piano“ vor und zwar für 4 Takte; darauf folgen 4 Takte im pp. und wieder 4 Takte schliessen im ppp. ab. Das „più piano“ ist natürlicherweise hier identisch mit unserem mp.; denn Beethoven weist ihm in unzweideutigster Weise seinen Platz in der Mitte zwischen p. und pp. an. Auch noch in andern Tondichtungen, ausser in diesem Trio, in welchem die Bezeichnung mehrfach vorkommt, macht er von derselben Gebrauch, z. B. im ersten Theile seines Es-dur-Konzerts. —

Schon der alte Türk in seiner gründlichen Klavierschule von 1789, die den Ausdruck mp. zwar nicht kennt, aber desto besser die Sache, erwähnt darin des „più piano“ und übersetzt es durch den Komparativ „schwächer“, stellt es also auch als eine Verminderung des p. an. Dann fügt er noch hinzu: „Più = mehr und meno = weniger werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines grössern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwäche gebraucht!“

Und da hätten wir denn sogar für unser mp. ein „meno piano“ gefunden, ganz analog dem mf., das man ja auch als „meno forte“ interpretirt. —

F. Chopin, der ja für seine feinsinnigen, schwärmerisch melancholischen Stimmungsbilder mehr als ein anderer Tonpoet einer milden mondlichtartigen Beleuchtung bedurfte, setzt mit Vorliebe „sotto voce“, d. h. mit leiser, halber, gedämpfter Stimme.“ Schon Beethoven gebraucht den gleichen Ausdruck und bezeichnet z. B. den klagend geisterhaften Anfang des Largo in jenem schon erwähnten D-Trio also. Sonst schreibt Chopin bei zarten Stellen seiner Notturno's gewöhnlich „dolce“ oder „mezza voce“ vor.

Aus dem Bisherigen ergiebt sich unbestreitbar Folgendes: Unsere Tondichter Haydn, Mozart, Beethoven und Chopin bekunden durch ihre Vortragszeichen „mezza voce, dolce, più piano, sotto voce“ und ebenso der alte Türk mit seinem „meno piano“ wie C. Taussig mit seinem „p. una corda“ das Bestreben, damit eine sanftere Klangschattirung, als sie unser piano bezeichnet, einzuführen. Besonders Beethoven's Bezeichnung „più piano“ im D-Trio ist ein glänzender Beweis dafür, dass sein feines musikalisches Empfinden zwischen dem p. und dem pp. mitteninneliegend noch eines dynamischen Stärkegrades als nothwendige Abstufung bedurfte und für die praktische Ausführung zu verdeutlichen suchte.

Die einfachste und praktischste Interpretation aller dieser Ausdrücke gewährleistet aber das von uns wohl hinreichend gekennzeichnete „mezzo piano“, weil es sich ganz organisch in unsere Tonstärke-Skala einfügt. Das ist denn auch der Grund, warum der Verfasser dieses in seinem Op. 30 „Wie spielt man Klavier?“ nur diesen Ausdruck als Bezeichnung der fünften Klangschattirungs-Stufe eingereiht hat, da ihm nur auf dieser Stelle eine logisch wie historisch begründete Berechtigung innewohnt. Darum fort mit jenem „Pseudo-mezzo-piano“, welches Andere an falscher vierter Stelle importiren möchten. Dürfte es doch Jedem schwer werden, den Beweis zu erbringen, dass unsere grossen Tondichter je das Bedürfniss empfunden und geäussert hätten, noch eine neue Tonstärke-Stufe nach der starken Seite hin einzufügen. Deshalb sind auch solche willkürlichen Versuche mit Entschiedenheit seitens der Lehre zurückzuweisen.

Ist ein Mitspielen seitens des Lehrers in den Unterrichtsstunden von Nutzen?

Von **Walbrül.**

Um gleich zu Anfang einem etwaigen Missverstehen des Themas vorzubeugen, möchte ich bemerken, dass unter dem „Mitspielen“ nicht jenes masslose Treiben mit den Fingern gemeint ist, welches mancher allzupianistische Lehrer zur üblen Gewohnheit hat, indem er glaubt, jede Note mit Nötchen umgeben zu müssen, und keine lange Notendauer ertragen kann, ohne sie durch Figuren und Figürchen zu unterbrechen. Nein — hier soll von einem, in bescheidenen Grenzen gehaltenen Mitspielen die

Rede sein, von einem Mitspielen, das der pädagogisch gebildete Lehrer an gewissen Stellen für absolut nothwendig hält, gegen welches aber heute noch Manche zu Felde ziehen, gegen welches ebenso viele für ihr Klavier zu fürsorgliche Mütter und nervöse Tanten eifern! Wie oft hört man nicht aussprechen: „Der neue Flügel wird ganz verdorben, da der Lehrer durch sein Mitspielen den Diskant abspielt." — Ist aber ja auch begreiflich — immer trägt der Lehrer die Schuld, das mehr klavierhackende als spielende Töchterlein verdirbt Nichts, nur der weiche, künstlerische, elastische Anschlag des Lehrers bringt dem Instrument Schaden! Wie viele solche Aeusserungen möchten wohl zu verzeichnen sein, wenn jeder Lehrer gewissenhaft darüber berichtete! Gehen wir jedoch zu unserem Thema über: „Ist ein Mitspielen beim Unterricht von Nutzen?" Wenn wir die Sache genau untersuchen, so sind es vornehmlich zwei Seiten, die wir von einander halten müssen, nämlich die rein technische und die musikalische, die aesthetische Seite; wir können also von einem doppelten Einflusse reden, von einem Einfluss des Mitspielens auf die Technik, und von einem Einfluss auf das Geistige, auf das Gefühl. Betrachten wir nun den ersten Punkt: „Befördernder Einfluss auf die Technik!" — Da wir den Takt, den Rhythmus als die Grundlage einer jeden technischen Ausbildung betrachten können, so sind auch in der Musik bezw. hier im Klavierspiel, der Takt und Rhythmus mit die hauptsächlichsten Punkte, die uns im Anfange besonders zu beschäftigen haben; versetzen wir uns nun einmal in die allererste Unterrichtszeit! Hier werden wir wohl schwerlich einem jugendlichen Anfänger begegnen, der das Wort „Rhythmus" wirklich schon verstanden und in sich aufgenommen hat; nun verlangt aber der Unterrichtsgang schon rhythmische Leistungen, und zwar möglichst selbstthätig vom Schüler ausgehend; wie würde aber solchen Anforderungen entsprochen werden können, wenn der Lehrer im Anfang nicht die ersten rhythmischen Studien mitspielte und so den Schüler an Rhythmus gewöhnte, ihn dadurch erweckend und fördernd, ja gewissermassen ihn in den Kindesverstand eindrückend? Schreiten wir eine Stufe weiter. Hat nun der Schüler in der Unterrichtsstunde die Erklärung von Rhythmus wirklich verstanden, so ist doch noch für's erste die Anwendung bei manchen Figuren und Läufen unsicher und mangelhaft; was aber kann hier von Erfolg sein? Antwort: Ein Mitspielen der Figur seitens des Lehrers im strengsten deutlichsten Rhythmus. Wir können somit sagen: Durch ein rhythmisches Mitspielen wird oft eine dem Schüler schwierige Figur erleichtert, indem er jetzt bestimmter die rhythmischen Betonungen, die Accente, die Caesuren, die Phrasirungen und dergl. hört und somit unterscheidet. Ferner wird manche unsichere und stotternde Passage durch eine kräftige mitspielende Unterstützung seitens des Lehrers häufig fest und sicher. Einen weiteren Vortheil finden wir auch darin, dass z. B. oft während des Vortrages eines Stückes, ein Wort des Lehrers zur Erinnerung an das Eine oder Andere, den Spieler verwirrt, während dagegen eine Ermahnung durch die Finger des Lehrers, indem er kühn in das Spiel des Schülers eingreift, eine Phrasirung oder Verzierung mitmachend, nie von wirklich störender Wirkung ist. Es lässt sich hieraus nun behaupten, dass ein Mitspielen oft geeigneter ist als ein Wort, und somit eine „stellvertretende" wirkliche Korrektur ist.*) Weiter lässt sich beim Unterrichte beobachten, dass oft eine bestimmt und kraftvoll vorzutragende Stelle, durch Lässigkeit des Schülers ermattet, namentlich bei längerer Dauer desselben, greift aber der elegante Finger des Lehrers ein, dann ermannt sich der Schüler oft und spielt nach Kräften schwungvoll weiter. Wäre hier vielleicht eine Unterbrechung geeigneter gewesen, hätte der Schüler kräftiger gespielt, wenn er noch einmal ganz von vorne angefangen? Ich glaube nicht, es würde ihn bloss noch mehr ermattet haben, und wie oft wird durch unnöthige Aufhaltung und Wiederholung die Unlust des Schülers erweckt und gesteigert, ist es daher zu viel gesagt, wenn wir gewissermassen im Mitspielen auch eine Aufmunterung erblicken? — Gehen wir nun zu unserer zweiten Behauptung über: „Einfluss auf das Geistige des Schülers", so finden wir dieses auch schon beim Anfangsunterricht, beim Unterricht also in den ersten Stadien, begründet. Es ist eine bekannte Thatsache, dass für den Anfänger das Vierhändigspielen benutzt wird, damit er, durch Unterstützung eines zweiten Spielers nicht bloss sicher im Takt werde, sondern dass auch die Lust am Spiele befördert werde, indem das vierhändig Gespielte vollständiger und daher befriedigender, eindrucksreicher auf ihn wirkt, als das zweihändig Vorgetragene, das allein Gespielte. Ist nun ein Mitspielen manchmal nicht auch ein Vierhändigspielen? Wie manche Figur wird dem Schüler dann erst verständlich, wenn der Lehrer sie mitspielt, durch den Rhythmus, den eigentlichen Charakter weckend. Wer von den Kleinen hat wohl ein von ihm noch nie gespieltes Stück, z. B. ein Jagdstück, sofort richtig in seinem Wesen erkennt und gespielt, wer hat den Charakter sogleich aufgefasst bei der Bemerkung: „Es ist ein Jagdstück!" Ich glaube wohl Niemand. Der Lehrer muss es mehrere Male vorspielen und hunderte Male unterstützend mitspielen, dann erst fängt der Schüler an, das Stück geistig und ganz in sich aufzunehmen; das Hundegebell, die Jagdhörner und dergleichen dringen durch die scharfe Accentuirung durch den Lehrer an sein Ohr, mit einem Worte; es wird sein Eigenthum. Wäre dies wohl so leicht erreicht worden, ohne ein Mitspielen seitens des Lehrers? Ich bezweifle es sehr, jedenfalls aber trägt dasselbe dazu bei, ein rascheres Verständniss für den Schüler zu erzielen. Selbst bei vorgerückten Schülern ist das Mitspielen eine freudig zu begrüssende Beförderung des Ausdrucks der richtigen Auffassung. Nehmen wir z. B. ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte, oder ein Chopin'sches Nocturne,

---

*) Besonders ein Mitspielen auf einem zweiten Instrument. Die Benutzung eines solchen ist aber auch aus dem Grunde zu empfehlen, weil der Schüler bei einzelnen Stellen, welche der Lehrer vorspielen will, nicht erst von seinem Instrumente aufzustehen braucht, wodurch Zeit erspart und Unruhe vermieden wird. E. B.

wie giebt da der geistvolle Lehrer oft dem Schüler gewissermassen das Kolorit der Figur in die Finger, durch ein paar Töne, die er mitspielt, das Ganze charakteristisch färbend. Wird es so dem Schüler nicht leichter, die Individualität des betreffenden Komponisten sowohl wie selbst die seines Lehrers in sich aufnehmen. — Selbst von einem gewissen Einfluss kann man sprechen, den das Mitspielen auf das Individuelle des Kindes ausübt. Ich kenne z. B. ein 12jähriges Mädchen, welches anfänglich nicht das geringste musikalische Leben in sich erkennen liess; bei zwei wöchentlichen Stunden gelang es, durch stete kräftige, aber doch gewählte mitspielende Unterstützung das Kind aus seiner musikalischen Lethargie herauszureissen; es fing an, nicht bloss zu begreifen, sondern geweckter und lebendiger zu werden. Die strenge Führung der Läufe und Figuren, die lebendige Accentuation der Melodie und was alles durch das Mitspielen scharf zu Tage tritt, wirkten derart auf den trägen Geist des Kindes, dass es bald zu den normalen Schülern seines Alters gehörte, und auch selbst im übrigen Leben sich geweckter zeigte. Aus all' dem bisher Angeführten können wir die Folgerung ziehen, dsas ein solches Mitspielen durchaus nicht zu verwerfen ist und sogar als ein pädagogisches Förderungsmittel betrachtet werden darf. Weiss Schreiber dieser Zeilen ja selbst, wie seine Lehrmeister, Künstler und Pädagogen erster Grösse durch Eingreifen in die eine oder andere Figur ihm zum Ziele halfen; klingt noch heute mancher mitgespielte Lauf in seinen Ohren, ihn bald ermahnend bald ermuthigend. Es ist also ein massvolles*) Mitspielen seitens eines paedagogisch und pianistisch tüchtig gebildeten Lehrers von so grossem Vortheil, dass in manchen Punkten selbst ein Unterlassen mehr zu tadeln wäre, als eine Uebertreibung. Möge diese durchaus nicht unwichtige Frage, die meist als schlechte Angewohnheit bezeichnet wird, in Fachkreisen einmal so bestimmt erörtert und erledigt werden, dass es als ein ausgemachter pädagogischer Grundsatz gelte: „Spiele gewählte Stellen gleichzeitig mit dem Schüler, damit Technik und Ausdruck befördert werde.“ —

*) Und das „massvoll“ ist besonders zu betonen, da zu häufiges Mitspielen des Lehrers dem Schüler die Selbstständigkeit der Ausführung leicht schädigen könnte. Beim Anfangunterricht ist das Mitspielen erst dann von Nutzen, wenn gewisse rhythmische Figuren vom Schüler genau eingetheilt, ihm zum Verständniss gebracht worden sind und taktmässig, wenn auch langsam ausgeführt werden können. Das Mitspielen des Lehrers darf nie die Denkthätigkeit des Schülers hemmen, ihn nie zu rein mechanischem Thun verleiten.

Noch auf eine andere Art des Mitspielens möchte ich hinweisen, nämlich auf das Mitspielen der ergänzenden rechten oder linken Hand seitens des Lehrers, wenn der Schüler nur die Linke oder Rechte allein geübt hat. E. B.

Das musikalische Paris vor 30 Jahren und R. Schumann's Manfred-Ouverture.

Von **C. Witting.**

(Schluss.)

Von deutschen Orchesteraufführungen sprach Monsieur Seghers nur mit Geringschätzung, was mehr auf einem französischen Vorurtheil, als auf wirklicher Erfahrung beruhte. Das Bekanntwerden des Programms zum 31. rheinischen Musikfest, welches (1853) in Düsseldorf stattfand, veranlasste ihn wieder, seine Phrase von „La grosse musique allemande“ an den Mann zu bringen. Mit ihm war darüber nicht zu streiten; er blieb bei seiner vorgefassten Meinung stehen. Da mir nun eine Einladung zur Mitwirkung bei diesem Musikfeste zu Theil geworden war, beschloss ich, ihm auch ein Fest zu bereiten und ihn zu bereden mit mir dahin zu reisen, was mir auch schliesslich gelang. Der auch in Deutschland bekannte französische Komponist Gouvy schloss sich, als Dritter, uns an. Dieses Musikfest zeichnete sich noch besonders dadurch aus, dass der leider zu früh verstorbene geniale Schumann hier zum ersten Male als Festdirigent — neben F. von Hiller und J. Tausch — seine Werke selbst leitete, nämlich die D-moll-Sinfonie und die Fest-Ouverture mit Schlusschor über das „Rheinweinlied“, und dass Joachim ebenfalls zum ersten Male ein rheinisches Musikfest durch sein Violinspiel verherrlichte. Er spielte das damals noch wenig bekannte Violinkonzert von Beethoven und überraschte mit seiner Leistung derart, dass die Zuhörer in eine enthusiastische Aufregung geriethen. Von diesem Feste an datirt sein eigentlicher Weltruf als grosser Geiger. Herr Seghers hatte hier nun eine Gelegenheit gefunden, sein französisches Vorurtheil etwas zu korrigiren. Die Superiorität der Orchester in Paris über die deutschen war ihm, wie er selbst ehrlich zugab, zweifelhaft geworden. Der sonore, ausgiebige Klangkörper, den das Düsseldorfer Festorchester erzeugte (65 Violinen, 27 Bratschen, 25 Violoncelli, 12 Bässe und 31 Blasinstrumente, zusammen 160) war es nicht allein, was ihn so überrascht hatte, sondern auch die ausserordentlich bequeme Lenksamkeit desselben. Auch war ihm die fröhliche Hingabe jedes Orchestermitgliedes, die, trotz der strengen Disziplin, welche hier von jedem einzelnen als etwas zur Sache gehöriges aufgefasst wurde, erkennbar war, nicht entgangen: lauter Dinge, die sich in einem französischen Orchester etwas anders vorfinden; dazu die virtuose Behandlung des Technischen in der Ausführung der Musikstücke. Das alles hatte den Franzosen derartig berührt, dass er ausrief: „Wie glücklich seid Ihr Deutschen doch mit einer solchen Musiknatur (naturel musical); ich würde meine ganze Habe darum geben, könnte ich nur ein einziges Mal ein solches Orchester dirigiren.“

Schumann hatte das Pariser Kleeblatt mit einer Einladung beehrt und hierbei kam sofort der Parteistandpunkt zum Vorschein, welcher so oft von den schlimmsten Folgen für die Kunst und ihre Fortschritte

begleitet gewesen ist. Unser Freund Gouvy, mit seinen französischen Empfindungen für die Haydn-Mozart'sche Tonwelt, in welcher sich auch seine musikalischen Gedankenkombinationen bewegen, beachtete deshalb diese Einladung nicht. Monsieur Seghers war lange unentschieden, ob er hingehen sollte, oder nicht, doch siegte endlich die Neugierde, diesen genialen deutschen Tondichter in seinem Heim zu sehen; auch beredete er Gouvy mit theilzunehmen, und das Pariser Kleeblatt machte sich auf den Weg. Vor dem Hause Schumann's verabschiedete sich jedoch Gouvy. Der Autor der D-moll-Sinfonie, welche das Musikfest eröffnet hatte, sowie seine geniale Gattin empfingen uns mit Herzlichkeit. Monsieur Seghers brachte einige Artigkeiten hervor, aber eine Unterhaltung kam nicht zu Stande; doch überreichte Schumann dem Franzosen die Partitur zur Manfred-Ouverture, mit einer geschriebenen Widmung und bald darauf verabschiedeten wir uns. In unserem Hotel angelangt, riss Herr Seghers die Widmung heraus, „weil — wie er sagte — er nicht wolle, dass seine Pariser musikalischen Freunde von der Zusammenkunft mit dem deutschen Meister Kenntniss erhielten" und legte das Buch zu seinem Reisegepäck. — Als in Paris die Konzertsaison begann, fing Hr. Seghers, der noch von den Eindrücken, die er in Düsseldorf empfangen, ganz durchdrungen war, mit neuem Eifer seine Vorarbeiten an. Er hoffte einen etwas breiteren, lebenswärmeren Zug in sein Orchester hineinleiten zu können, denn gerade das war es, was ihm bei dem Düsseldorfer Orchester so wohlthuend entgegen gekommen war und was er hier früher immer vermisst hatte, ohne sich darüber klar werden zu können. Jetzt war er zwar aufgeklärt, allein es war ihm unmöglich, dieses freiheitliche Aufschwingen, von welchem jedes gut geleitete Orchester in Deutschland, als wäre dies etwas ganz Selbstverständliches, beseelt ist, anzubahnen. Er wurde dabei immer eifriger, die Mitglieder des Orchesters dagegen reservirter und als er endlich die Ouverture von Schumann auflegen liess, da platzten die Gegensätze aufeinander. Die deutschen Bezeichnungen in den Stimmen, besonders in denen der Blasinstrumente, die Niemand lesen konnte, waren die erste Ursache, dass die Opposition laut und heftig wurde. Das Uebersetzen dieser Bezeichnungen, was vor der Probe in den Stimmen hätte geschehen sollen, nützte nun nichts mehr. Die Widersacher verstärkten ihren Anhang und man forderte vom Dirigenten eine andere, mehr dem französischen Sinne entsprechende Zusammenstellung des Programms. Herr Seghers, ausser sich, erklärte sofort austreten zu wollen; denn er wollte so jede weitere Debatte abschneiden, in der festen Ueberzeugung, dass man ihn nicht entbehren könne. Das Komité der Société St. Cécile, welches bis dahin zwar formell bestanden, in Wahrheit aber nur Handlangerdienste geleistet hatte, da Seghers wie ein souveräner Gewalthaber über Alles selbstständig verfügte, wurde jedoch von der Opposition gezwungen, den Austritt des Dirigenten anzunehmen. Ein neuer Dirigent, der sich den Wünschen der Reformer geneigt zeigte, war bald gefunden, aber die Société St. Cécile hatte nur noch ein kurzes Dasein. Mit vieler Mühe war die Gesellschaft wie eine Treibhauspflanze zum Blühen gebracht worden, aber die andere Luft, der sie nun ausgesetzt wurde, verursachte ihr Ende durch Theilnahmlosigkeit des Publikums. —

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 9. December.

Die Schüler des Herrn **Philipp Roth**, Lehrer des Violoncellspiels, legten in einer am 3. Dezbr. stattgefundenen Prüfungsaufführung durch ihre guten Leistungen Zeugniss ab von dem Lehrgeschick und der grossen Sorgfalt ihres Lehrers. — Besonders gute Fortschritte zeigte Herr Oscar Friedeberg, der erst 1 Jahr den Unterricht des Herrn Roth geniesst, im Vortrage zweier Stücke von Popper. Eine Mazurka und ein Nocturne von Philipp Roth erfreuten sich besonderen Beifalls. Herr Khym begleitete die Solostücke auf dem Harmonium und dem Klavier recht musikalisch. — r.

In der That, man kann heuer die Masse der Konzerte nicht mehr bewältigen: — über das Mögliche hinaus soll Niemand fordern, und mehr als zwei musikalische Aufführungen an einem Abend zu besuchen, bin ich nicht im Stande. Am 5. Dezember gab es aber beispielsweise deren vier. Möchte man nun boshafter Weise etwa von einer Sintfluth reden, so muss man doch andererseits gestehen, dass kaum jemals so viel Bedeutendes geboten wurde; dass die gute That des Konzertbesuchs — manchmal ist sie gut für den Besuchenden, manchmal für den Besuchten — sich selten so belohnt hat, als in diesem Jahre. Aber man muss etwas ertragen können in musikalischer Rezeption; schwache Nerven soll freilich ein Musiker ohnehin niemals haben.

Da fallen denn in die letzten 14 Tage schon allein drei grosse Chorkonzerte. Am 26. November führte die **Singakademie** zwei Kantaten von Bach und das zweite Requiem von Kiel auf, das in einem der vorjährigen Konzerte dieses grössten und ältesten Berliner Gesangvereins so bedeutenden Erfolg hatte. Einige Tage später, am 4. Dezember, wiederholte der **Stern'sche Gesangverein** unter Prof. Rudorff's Leitung ein von ihm schon früher — allerdings vor Jahren — aufgeführtes Werk: Bruch's Odysseus. Dieses grosse Opus hat sich nicht in gleichem Maasse wie das Kiel'sche die Sympathie des Publikums erringen können, wie es denn überhaupt als ausgemacht gelten muss, dass Max Bruch die grossen Erwartungen, mit denen man eine Zeitlang sein Schaffen begleitete, nicht gerechtfertigt hat. Die diesmalige Aufführung bot aber dem Publikum wenigstens nach einer Seite etwas besonderes, nämlich die Bekanntschaft mit Frl. Hermine Spiess aus Wiesbaden, die in der Durchführung der Penelope-

Partie eine so ausserordentlich voll- und wohlklingende Altstimme und einen so warmen, künstlerisch bedeutsamen Vortrag entwickelte, dass Jedermann entzückt war, und der Komponist es gewiss am meisten gewesen wäre, wenn er sie hätte hören können. Als Odysseus stand ihr Herr Bulss aus Dresden, der seine schöne Stimme auch diesmal wieder glänzend zur Geltung brachte, so tapfer als möglich zur Seite. Endlich gab der jetzt unter Leitung des Hrn. Leo Zellner stehende **Kotzolt'sche Gesangverein** sein erstes Konzert, in dem er den alten Vorzug schönsten Wohlklanges im a-capella-Gesang wieder auf das beste wahrte.

Diesen Chorkonzerten standen zwei grosse Orchesterkonzerte zur Seite. Das eine, Seitens der Hochschule, brachte Bach's G-dur-Konzert für Streichorchester, Joachim's zweites Violinkonzert (vom Komponisten selbst gespielt), Cherubini's Abenceragen-Ouverture und Schubert's Es-dur-Sinfonie. Die Vorzüge des Hochschulorchesters, die in erster Reihe in einem ganz ausgezeichneten Geigerchor, dann in einem nur durch eifrigstes Studium zu erreichenden Ensemble bestehen, kamen auch diesmal wieder zu gewohnter Geltung. Das andere Konzert war das letzte des ersten Cyclus der unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Wüllner aus Dresden stehenden Abonnements-Konzerte in der Philharmonie. Diese Unternehmung hat sofort bei ihrem Inslebentreten einen hervorragenden Platz unter unsern musikalischen Veranstaltungen erobert, und wird sich diesen auch so lange sichern, als sie die Tendenzen, die bis jetzt massgebend gewesen sind, und als einzig richtige anerkannt werden können, fernerhin sorgfältig wahrt. In jedem Konzerte ein oder zwei grössere bedeutsame Novitäten, dazu einige andere Orchesterwerke ersten Ranges; endlich Solovorträge hervorragender Natur — ein solches Programm wird in Berlin stets ein verständiges Publikum finden, und — wenn nöthig, — es auch heranbilden. Selbstverständlich ist dann auch vorausgesetzt, dass die Orchesterleistung durchaus gut sei, und dies ist hier wirklich der Fall. Die vorzüglichen Kräfte des früher Bilse'schen Orchesters sind unter Wüllner's Direktion zu einer Körperschaft von ausserordentlicher Leistungsfähigkeit herangewachsen, die keinen Vergleich mit anderen, berühmten Orchestern zu scheuen braucht. Wüllner selbst ist ein sehr feinfühliger, gewissenhafter und umsichtiger Dirigent, der. was er auch aufführt, mit gleicher Liebe und Sorgfalt studirt. Vielleicht würde ihm hin und wieder etwas mehr Feuer, etwas mehr vom Augenblicke eingegebenes „Ins Zeug gehen“ zu wünschen sein; doch — wer hat, wer kann Alles? Die Orchesternovität des dritten Abends war ein Werk von Benjamin Godard: „Scènes poétiques“, das, eine dreisätzige Idylle, die Specialtitel: dans les bois, dans les champs und au village führt. Das Ganze ist eine feinfühlige, sinnige Suite, die leider nicht zu derjenigen charakteristischen Durcharbeitung kommt, die mit Sicherheit auf Erfolg — in gutem Sinne — rechnen darf. Die beiden ersten Sätze sind von solcher Gleichartigkeit der Stimmung, dass sie sich gegenseitig schädigen; der dritte ist frisch, ein idealisirter Bauern- oder Schäfertanz von lebendigem Gepräge. Dieser musste wiederholt werden. Des weiteren spielte das Orchester Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ und Brahm's D-dur-Sinfonie. Diese erschien, Dank der vorzüglichen Aufführung, ungemein klar und durchsichtig; erwärmen konnte sie mich trotzdem nicht — aber ich glaube gern, dass die Schuld auf meiner Seite liegt, da ich die Bedeutung des Werkes selbst abzuleugnen nicht die entfernteste Absicht habe. Den Haupttreffer für das Publikum — und einen wie grossen! — bot an jenem Abende aber Sarasate, der Geigerkönig, von dem es noch vor kurzem hiess, er wolle Deutschland diesmal mit vollkommener Spiel-Enthaltsamkeit strafen! Es wäre wirklich nicht hübsch von ihm gewesen! Er bezauberte seine Hörer, wie nur je, durch die Süssigkeit seines Tones und die ihm eigene unvergleichliche Virtuosität; und wenn er auch im ganzen immer wieder dieselben Sachen bringt: so hört man sie doch immer wieder gern. Eine Neuigkeit hat er uns übrigens bescheert: eine Suite von Raff, Op. 180. Sie ist hübsch, ohne bedeutend zu sein, und hat merkwürdiger Weise unter drei Sätzen zwei „Perpetuum mobile“.

Unsere beiden Quartettvereine, der erlauchte Joachim'sche und der bescheidenere Kotek'sche hatten in diesen Tagen gleichfalls je einen Musikabend. Jener spielte mit bekannter Meisterschaft ältere Meisterwerke; dieser neben dem Mendelssohn'schen Es-dur-Quartett drei kleinere Novitäten von Fritz Kauffmann, einem jüngeren Berliner, E. Naprawnick, einem russifizirten Böhmen, und von Fr. Kiel. Die Variationen von Kauffmann sind ein einfaches, aber höchts achtungswerthes Werk von geschmackvollem Aufbau; die Serenata von Naprawnick, von dem bereits eine ganze Reihe vortrefflicher Werke zu uns gelangt sind, — wie denn überhaupt der russische Osten anfängt, sich musikalisch höchst bedeutsam zu entwickeln, — ist von reizender Klangwirkung; die neue Folge der Kiel'schen Walzer schliesst sich in populärer, aber, wie bei ihrem Autor selbstverständlich, durchaus nobler Form, den voraufgegangenen Geschwistern gleichartig und gleichwerthig an. Die Leistungen des jugendlichen Quartettvereins sind übrigens vortrefflich.

Unter den Virtuosenkonzerten war eines von ungewöhnlicher Bedeutung, dass der Herren **Max Schulz** und **Max Friedländer**. Besonders allerdings durch die Leistungen des zuletzt genannten Sängers, der über einen ausgiebigen Bass-Baryton verfügt, der sich weniger durch Schmelz, als durch vortreffliche Schulung auszeichnet, und dem die mannigfachsten und eindringlichsten Ausdrucksnüancen, besonders im heroischen und grossen Stile, zur Verfügung stehen. Was aber diesem Künstler vor allem das grösste Lob eintragen muss, ist die hohe Intelligenz, die aus seinen Vorträgen hervorleuchtet, und die sich nicht minder schon in der Aufstellung eines mustergiltigen Programms kundgab. Alles in Allem ist er einer der bedeutendsten Konzertsänger, die ich in den letzten Jahren gehört habe, und das Konzert selbst war eines der genussreichsten, das der Winter bisher bot. An diesem günstigen Resultat hat allerdings auch der Pianist Herr Schwarz, ein Berliner, der seit einigen Jahren ein Lehramt am Hoch'schen Conser-

vatorium in Frankfurt a. M. inne hat, reichlichen Antheil. Er erwies sich als ausgezeichneter Pianist, der freilich die günstige Wirkung seines Spiels hin und wieder durch zu grosse Hastigkeit störte; im allgemeinen dürften ihm die modernen Kompositionen geläufiger — in der Auffassung natürlich — sein, als die klassischen. Ein in gewissem Sinne ähnliches Konzert war ein Lieder-Abend, den Herr Schott, das frühere Mitglied unserer Hofoper, veranstaltet hatte. Ich habe diese Soirée zu meinem Bedauern nicht hören können, und weiss nur zu berichten, dass der äussere Erfolg ein ausserordentlicher war, dem die Tageskritik im allgemeinen, wenn auch nicht ohne Einschränkung, zustimmte. Das Programm war sehr mannigfaltig, aber nicht gerade „gewählt", jedenfalls nicht so, wie man es bei einem derartigen Konzerte wohl hätte erwarten dürfen, und hielt so wenig die Konkurrenz mit dem Friedländer'schen, wie mit dem des Hrn. Gunz aus, dessen Konzert ich ebenfalls zu den brillantesten des Jahres rechne, über das aber schon in voriger Nummer berichtet worden ist. Zu den bedeutenden Gesangvirtuosen rechnet ohne Zweifel auch Signora Varesi, die drei Konzerte in der Philharmonie veranstaltete. Mit den vorgenannten Künstlern hat sie freilich wenig Aehnlichkeit; Die betreffenden Programme gleichen sich untereinander, wenn möglich, noch weniger. Was eine solche „Diva" an schön konstruirten Kopftönen, an elegant ausgeführten Läufen und graziösen Kunststückchen leistet, welches bedeutende technische Können bei ihr mit unbedeutendsten Seelenregungen gepaart ist, hat am Ende Jeder schon oft erfahren, denn es ist im Grunde kein sehr grosser Unterschied zwischen den einzelnen italienischen Gesangs-„Grössen." Und eine solche ist auch Sga. Varesi ohne Zweifel, und Niemand wird sie ohne Vergnügen hören. Wie lange dasselbe anhält, ist allerdings eine andere Frage, die nur nach der jedesmaligen Individualität des Hörers zu entscheiden ist. Aber, was sie trotz ihrer hervorragenden Gesangskunst beispielsweise nicht kann, das ist Cherubin's Romanze: „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt." War das im Tempo verschleppt, im Ausdruck vergriffen, ja selbst in der Klangfarbe trübe und gleichgiltig! So wie einer solchen italienischen Gesangsvirtuosin ein Stück ehrliche, gute Musik zwischen die Lippen kommt, dann ist's meist Matthäi am letzten. Und das ist bei solcher Stimme und solcher Leistungsfähigkeit wirklich Jammerschade!

Und nun müssen noch ein paar bescheidenere Konzertveranstaltungen registrirt werden. Die Fräuleins Johanna Krämer und Agnes Crevelli stellten sich als junge Sängerinnen vor, die zu guten Hoffnungen berechtigen; besonders die erstere hat eine schöne, klare Sopranstimme, gute Aussprache und lebendige Vortragsweise. Eine ganze Reihe hoffnungsvoller Zukunftssterne führte uns, wie üblich, Frl. Jenny Meyer, unsere berühmte Gesangsmeisterin, in ihrem Weihnachtskonzerte vor; Frau Krüger, die Fräuleins Sorgatz und Schwartz und Herr Gustav Schmidt zeichneten sich durch treffliche Leistungen aus. Wie immer, excellirte aber ganz besonders der aus sämmtlichen Schülerinnen des Stern'schen Konservatoriums gebildete, unter Kapellmeister Radecke's Leitung stehende Frauenchor durch entzückenden Stimmklang und tadelloses Ensemble.

Endlich sei eines Wohlthätigkeitskonzertes erwähnt, das in dem Privatsalon des hiesigen Vertreters der Kaps'schen Instrumentenfabrik, des Herrn Naruhn stattfand, und das einen ebenso reichen künstlerischen als materiellen Ertrag gewährte. Die Sängerinnen Frl. Therese Zerbst und Frl. Rothe, Frau Scharwenka-Stresow, Herr Felix Meyer und der mir bisher unbekannte Pianist Herr Schuler aus Stuttgrat gaben sämmtlich ihr Bestes und ernteten für ihre vorzüglichen Leistungen reichen Beifall. Die Kaps'schen Flügel zeigten besonders im Piano einen ebenso weichen als vollen Ton.

Nun werden die geehrten konzertirenden Künstler dem fleissigen Hörer eine kleine Erholungspause gönnen; ach! er hat sie wirklich nöthig, will er im neuen Jahre die neuen Eindrücke mit frischen Kräften, aber mit der alten Liebe zur Sache in sich aufnehmen. Und demnach inzwischen: Vergnügte Feiertage!

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Konstantin Sander, Inhaber der Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig, hat vom Herzog Georg zu Sachsen-Meiningen das Verdienstkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens erhalten.

— Im Berliner Handwerkerverein hielt am Mittwoch den 29. November Herr Dr. Max Goldstein einen umfangreichen, im hohem Grade interessanten und belehrenden Vortrag über Hektor Berlioz, unterstützt durch Musikvorträge der beiden Künstlerinnen Frl. Lankow und Frl. v. Terminsky. Herr Dr. G. beabsichtigt offenbar, den genialen Franzosen, der dem deutschen Musikpublikum mehr dem Namen als seinen Werken und seiner Bedeutung nach bekannt ist, der allgemeinen Kenntniss und Würdigung näher zu bringen, und wird daher wahrscheinlich — und hoffentlich! — seinen Vortrag durch den Druck veröffentlichen. Die Darstellung des Redners vereinigte das Biographische, welches lebendig geschildert wurde, mit der Beurtheilung der in den verschiedenen Lebensperioden geschaffenen Werke, und brachte am Schlusse ein Résumé über den Gesammtcharakter dieser künstlerischen Persönlichkeit, sowie über den Einfluss, den sein Schaffen auf die gleichzeitige und die nachfolgende Künstler-Generation ausgeübt hat. Dr. G. erkennt Berlioz als hervorragend durch Phantasie, Geist und Schönheitssinn; doch verirre sich die erstere durch die Extravaganz seines Naturells öfter in's Ungeheuerliche, während seine Geistreichheit ihn zur Schöpfung der „Programm"-Musik verleitet habe, deren Idee der Redner mit dem Grundsatze der Musik durchaus widersprechend erachtet. Trotzdem seien seine symphonischen Werke, weil von einem

echten Musikgenius geschaffen, voller Schönheiten. Ein grosses Verdienst schreibt Dr. G. den Vokal-Kompositionen Berlioz's zu, die in geradezu musterhafter Weise sangbar geschrieben seien; ebenso seiner allgemein bekannten grossen Kunst der Orchestration, welche Nachstrebenden, z. B. Richard Wagner, wichtige Vorbilder gegeben habe. — Um diese Ausführungen durch einige Musik-Beispiele zu erläutern, trugen Frl. Lankow den Gesang „La captive" und Frl. v. Terminsky die ersten beiden Sätze der Sinfonie fantastique in Klavierbearbeitung vor.

— Soeben erschien im Verlage von A. Frantz in Demmin ein von Eduard Rohde komponirter schwungvoller Jubelmarsch zur Feier der silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paares. Die Orchester-Bearbeitung, zu welcher sich der Marsch ganz besonders eignet, wird hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen.

— Die Oper „Kleopatra" von W. Freudenberg, Text von E. Pasqué, ist in Wiesbaden mit gutem Erfolge zur Aufführung gekommen.

— Am 27. November 1882 starb in Stolp in Pommern nach schwerem Leiden W. Steifensand. Derselbe hatte sich in den 40er Jahren einen bedeutenden Ruf als Lehrer und als Pianist, besonders durch seine Trio-Soiréen mit Stahlknecht und Zimmermann in Berlin erworben. Anfang der fünfziger Jahre zog er sich von dem öffentlichen Musikleben zurück, sich ganz der Bewirthschaftung seines Gutes Leddin bei Stolp hingebend und nur noch einige Male zu wohlthätigen Zwecken in Stolp und Danzig öffentlich mitwirkend. Kennzeichnend für seine ehemalige Stellung in Berlin dürfte sein, dass H. von Bülow in einem Konzerte nach dem Vortrage einer Mendelssohn'schen Komposition an den hinter ihm sitzenden Steifensand herantrat und laut fragte: „Habe ich Ihnen das Stück zu Dank gespielt?" womit Bülow auf die frühere Bekanntschaft Steifensand's mit Mendelssohn Bezug nahm. Als Komponist war St. nur bis Op. 18 gekommen, Op. 16 und 17 bei Bote und Bock erschienen, verdienten mehr gespielt zu werden. Steifensand ist 71 Jahre alt geworden. H. Sch.

— Gegenwärtig hat Herr Dr. Wolff aus Frankfurt a. M., Spezialist für Heilung des Schreib- und Klavier-Krampfes, auf einige Monate hier seinen Aufenthalt genommen. Autoritäten wie Prof. Esmarch, Billroth u. a. sprechen mit grosser Anerkennung von der Heilmethode des Genannten und rühmen deren Erfolg.

— Wegen Klavierspielens in der Nacht ist dieser Tage gegen eine Dame in Bamberg ein Strafmandat wegen groben Unfugs erlassen worden. Der dortige Magistrat hat den Beschluss gefasst, jeden zur Anzeige kommenden Fall durch den Amtsanwalt als Ruhestörung verfolgen zu lassen. (Die Dame soll sich Frl. Dührkoop's Klavierdämpfer anschaffen. E. B.)

Bonn, 30. Nov. In dem gestern hier stattgefundenen städtischen Abonnementskonzerte wurde eine neue Sinfonie von F. Gernsheim (Es-dur) aufgeführt, welche einen durchschlagenden Erfolg errang. Das Werk, während eines längeren Aufenthaltes in Italien komponirt, athmet in einzelnen Sätzen z. B. in dem „Tarantella" betitelten Scherzo und dem Adagio, echt italienische, sonnig-helle, warme Luft und fesselt dies originelle rhythmische und harmonische Stück die Aufmerksamkeit des Kenners bis zum Schluss-Akkord. Am grossartigsten und tiefsinnigsten ist wohl der erste Satz. Leistungsfähige Orchester werden die neue Tonschöpfung bald ihrem ständigen Programm einverleiben. Der Komponist, der die Aufführung hier selbst leitete, wurde mit Beifall überschüttet. J Sch.

Kottbus. Der Schramke'sche Gesangverein brachte am Todtensonntag in einem geistlichen Konzert unter anderem das „deutsche Requiem" von Brahms zu sehr gelungener Aufführung. Es verdient in weiteren Kreisen bemerkt zu werden, dass dieser Verein auf einer für eine Provinzialstadt ganz ungewöhnlichen Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit steht. Er besitzt in der Person seines Dirigenten Herrn Hermann Schramke und dessen Gemahlin, der Konzertsängerin Frau Marie Schramke-Falkner zwei Künstler, die durch ihr eifriges Streben der klassischen Musik eine gastliche Stätte hierorts bereitet haben.

Dresden. Karl Grammann's Oper: „Das Andreasfest" erlebte am 30. November im Hoftheater zu Dresden die erste Vorstellung. Der Librettist, Herr Roderich Fels, hat in dem Rahmen dreier Akte eine, wenn auch einfache, doch geschickt durchgeführte Liebesgeschichte behandelt, welche durch die hineinverflochtene Errettung des Kaisers Max I. zu einem glücklichen Abschlusse kommt. Die Musik des begabten Komponisten bietet namentlich in der Instrumentation und Harmonisirung ungemein Fesselndes. Die Tonsprache ist eine durchaus edle, die Behandlung der Chöre überraschend gewandt und wirkungsvoll. Im zweiten Akte ist eine geradezu geniale ländliche Musik. Das Publikum, darunter der ganze Königliche Hof, bereitete dem Werke eine höchst ehrenvolle Aufnahme, die mit den Wiederholungen gewiss zum dauernden Erfolge werden dürfte.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Empfohlen von **Emil Breslaur.**

(Schluss.)

Bücher.

Ein anderes Büchlein, das gleichfalls zur Erheiterung nicht wenig beitragen wird, ist

Con Amore, von J. Alexander. Düsseldorf, L. Voss & Co. Der Verfasser nennt es: „Poetisches Hilfsbüchlein beim Musikunterricht, in ernsten und lustigen Reimen, nebst Bildern aus der Musikgeschichte." Es enthält eine Elementarmusiklehre, sowie beherzigenswerthe Winke für Klavierspieler in Reimen, die zwar nicht immer auf Reinheit Anspruch machen können, aber sehr lustig zu lesen

und sehr beherzigenswerth sind. Ich theile demnächst Einiges aus dem Buche mit.

Eine Anzahl sehr praktischer, gut ausgestatteter und sehr billiger Werke veröffentlicht die Verlagshandlung von C. Merseburger in Leipzig. Die handlichen Bücher werden sich gewiss viele Freunde erwerben. Es sind fünf:

Paul Frank: Taschenbüchlein des Musikers. 2. Bd. Kleines Tonkünstler-Lexikon. 276 S. Pr. 1 Mk.

F. L. Schubert: Die Violine, ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung als Solo- und Orchester-Instrument. Pr. 90 Pf.

Bernhard Brähmig und H. Kürbitz: Rathgeber für Musiker und Freunde der Tonkunst bei der Wahl geeigneter Musikalien. Pr. 1 Mk.

Der Verfasser nennt Werke für Klavier, Gesang, Orgel, Harmonium, Harmonika, Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass, Flöte, Klarinette, Bassethorn, Oboe, Fagott, Harfe, Guitarre, Trompete, Zither, Pauken etc.

F. L. Schubert: Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser für Orchesterdirigenten. Pr. 90 Pf.

Heinrich Wohlfahrt: Der angehende Klavierstimmer. Anleitung zum Selbstunterricht. Pr. 90 Pf.

O. Eichberg: Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender. Berlin, Raabe u. Plothow. Preis 1 Mk. 75 Pf.

Zum fünften Male erscheint dieser Kalender in der bekannten, allen Musikern liebgewordenen Gestalt, als unentbehrlicher Freund und treuer, zuverlässiger Führer. Abermals enthält er überaus werthvolles, mühevoll und gewissenhaft zusammengetragenes Material. Er bringt die Konzert- und Opernaufführungen des verflossenen Jahres, die neueste Literatur aller Musikgattungen, Musikeradressen aus 287 Städten Deutschlands und des Auslandes, nennt Konzert-Arrangeure, Theater-Agenturen, Musik-Institute, Orchester, Konzertgesellschaften mit ihren Vorständen und Dirigenten, führt sämmtliche Musikzeitungen, Klavierbauer und Stimmer, Musikalienhändler und Verleger und noch so vieles andre auf, dass Musiker und alle mit dem Musikerstande im Zusammenhange stehenden Kunst- und Geschäftszweige daraus für ihre Zwecke wichtige und förderliche Aufschlüsse und Belehrungen schöpfen können.

Bernhard Kothe: Abriss der Musikgeschichte. III. Auflage. Leipzig Leuckart. Pr. 1,50 Mk.

Joseph Rissé: Franz Schubert und seine Lieder. 2 Hefte. 1) Müllerlieder. 2) Göthe-Lieder. Erfurt, Bartholomäus.

Eine erfrischende Lektüre für alle Freunde Schubert'scher Lieder.

Dr. H. A. Köstlin: Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik. Stuttgart. Engelhorn.

Musikalien.

G. J. Händel: Suiten und andere Werke. Instruktiv bearbeitet und herausgegeben von W. Krüger, Professor am Konservatorium zu Stuttgart. Stuttgart, Zumsteeg. 2 Bde. 8 Mk. und 7,50 Mk. 170 und 139 Seiten.

Eine vorzügliche Ausgabe in Bezug auf die Ausstattung — (das schöne Papier, die grossen, klaren Noten) — wie auf die praktische Verwendbarkeit beim Unterrichte. Fingersatz, Vortragsbezeichnungen, Phrasirung, Metronomisirung, die in Noten ausgeschriebenen Verzierungen u. a. verrathen ebenso den gewissenhaften, erfahrenen und kunstverständigen Lehrer, als den mit dem Geiste Händel's und dem Wesen seiner Werke vollkommen vertrauten Künstler. Diese Händel-Ausgabe ist ein ebenso hervorragendes Werk als Kullak's Chopin-Ausgabe. Ich wünsche beiden die weiteste Verbreitung.

Für zwei Hände.

Auswahl aus **Joh. Seb. Bachs** Kompositionen von A. B. Marx. Berlin, Challier. Pr. 2 Mk.

Die für Unterrichtszwecke berechnete Auswahl ist besonders werthvoll durch die Abhandlung über Aufführung und Vortrag Bach'scher Werke.

Bernhard Rollfuss: Kurze Vorspiele für Klavier, zur praktischen Verwendung als Einleitung vor Musikstücken in allen gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten. Dresden, L. Hoffarth. Pr. 1,50 Mk.

Das Werkchen wird für viele Klavierspieler, die nicht selbst Vorspiele im Geiste des zu spielenden Stückes improvisiren können, eine sehr willkommene Gabe sein. Man findet darin Vorspiele zu ernsten, getragenen, wie zu heiteren und leicht beschwingten Stücken.

P. Tschaïkowsky: Die Jahreszeiten, op. 37. Neue Ausgabe, revidirt und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen von Prof. W. Krüger, dem verdienstvollen Herausgeber der rühmlichst erwähnten Ausgabe Händel'scher Klavierwerke. Leipzig, Forberg. Pr. 2,50 Mk.

Ferdinand Hiller: Festtage, op. 191. 6 Stücke, darunter: Charfreitag, Weihnachtsabend und Neujahr. Leipzig, Forberg. Pr. 1 Mk. 75 Pf.

Zu 4 Händen.

Tschaïkowsky: Die Jahreszeiten, 12 Charakterstücke, op. 37, darunter ein hübsches Weihnachtsstück. Leipzig, Forberg.

Für Klavier und Begleitung.

Franz Wohlfahrt: Leichte Fantasie über die beiden Weihnachtslieder: „Stille Nacht“ und „O Sanctissima“, auch für 1 Violine solo, für 2 Violinen und für 2 Violinen. Violoncell und Klavier erschienen. Pr. 50 Pf. — 1 Mk. — 1,25 Mk. — 1,50 Mk. Leipzig, Forberg.

A. Tottmann: Christnacht für Sopran-Solo und 3st. Frauenchor. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1,25 Mk.

Für Orgel.

Dr. J. Herzog: 18 Tonstücke, op. 52. Pr. 3 Mk.

Joh. Seb. Bach: 8 kleine Präludien und Fugen, für den Orgelunterricht neu herausgegeben und mit instruktiven Fingerzeigen versehen von Gustav Hecht. Quedlinburg, Vieweg. Pr. 1,20 Mk.

Eine für instruktive Zwecke ganz ausgezeichnete Ausgabe, sowohl in Bezug auf die Auswahl als auf die Bemerkungen des Herausgebers.

Lieder.

Franz Abt: Kinderlieder mit leichter Klavierbegleitung, op. 517. Leipzig, Forberg. Pr. 1,50 Mk.

Gesang.

Wilhelm Tappert: Deutsche Lieder, Volksausgabe. Berlin, Challier. Pr. 2 Mk.

Das Werk enthält auf 60 Seiten 39 altdeutsche Lieder in der längst als mustergiltig anerkannten Bearbeitung des Herausgebers. Um recht beurtheilen zu können, in wie glücklicher Weise T. diese Perlen altdeutscher Musikliteratur dem Verständniss unserer Zeitgenossen nahe gebracht, vergleiche man nur die auf den letzten Seiten befindlichen Originale der Lieder, meist in langen Noten, ohne Taktstriche und ohne jede Vortragsbezeichnung mit der neuen Fassung der Melodie und der in melodischer wie in harmonischer Beziehung gleich interessanten Begleitung.

Ludwig Grünberger: 24 Kinderlieder mit leichter Klavierbegleitung. Bremen, Praeger & Meier. Sehr schön ausgestattet, Preis 3 Mk.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Musikpädagogische Blätter

Uml 1/10 ov

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Sechster Jahrgang.
1883.

Mit 5 Abbildungen.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Cambiato Toscanini 6-6-32 26508

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Winke und Rathschläge.

Anregung und Unterhaltung.

Meinungs-Austausch.

Empfehlenswerthe Musikalien,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Antworten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Mitarbeiter:

Prof. Dr. Julius Alsleben, Prof. Emil Breslaur, Prof. Heinrich Dorn, Oscar Eichberg, Dr. P. Faisst in Stuttgart, **Heinrich Germer** in Dresden, **Heinrich Götze** in Liebethal, **H. Henkel** in Frankfurt a. Main, **Prof. Dr. Ferd. v. Hiller** in Köln, **Prof. August Haupt, Dr. Alfred Kalischer, Prof. Louis Köhler** in Königsberg, **Carl Kossmaly** in Stettin, **Else Levysohn, Dr. W. Langhans, Anna Morsch** in Verden, **Aug. Naubert** in Neu-Brandenburg, **Prof. Dr. Emil Naumann** in Dresden, **Prof. Dr. O. Paul** in Leipzig, **Dr. Aug. Reissmann** in Leipzig, **Dr. Hugo Riemann** in Hamburg, **Elise Saeger, Prof. Dr. Schell** in Karlsruhe, Hofkapellmeister **L. Schlösser** in Darmstadt, **Schwarzlose** in Oranienburg, **Gustav Stöwe** in Potsdam, **Wilhelm Tappert, Josef Walbrül** in Bonn, **Albert Werkenthin, Carl Witting** in Dresden, **William Wolf, Dr. Friedrich Zimmer** in Bonn.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. I. **Berlin, I. Januar 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht.*)

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

1. Musikunterricht und Sprachunterricht.

Zwischen der Sprache und der Musik bestehen tiefgreifende Analogien und verdankt die Musikforschung die bedeutendsten Fortschritte der Anlehnung an die kritischen Untersuchungsmethoden der Philologie. Was auf diesem Wege O. Jahn in Bezug auf Mozart, und Thayer in Bezug auf Beethoven geleistet haben, steht einzig in seiner Art da und wird zum vollständigen Verständnisse der grossen Meister führen, wenn die wissenschaftliche Kritik sich erst mehr und mehr der technischen und nicht blos der ästhetischen Analyse der Komposition zuwenden wird. Dass es aber auch von Nutzen sein könne, den Musikunterricht und den Sprachunterricht in Vergleich zu ziehen, scheint unserer Zeit noch fern zu liegen. Dennoch ist es so und es bedarf nur einer sorgfältigen Prüfung der Bildungsziele des Musikunterrichtes und des Sprachunterrichtes, um deutlich zu erkennen, dass beide Methoden sich wechselseitig unterstützen und Musikpädagogen und Sprachpädagogen von einander mancherlei lernen können.

Jeder gute Sprachunterricht erstrebt ein dreifaches Ziel: zunächst die im Wortausdrucke niedergelegten Gedanken richtig zu erfassen und schön wiederzugeben; sodann selbst richtig denken und seine Gedanken in gebildeter Form ausdrücken zu lernen; endlich durch beides auf Intelligenz und Gemüthsleben einen bildenden Einfluss auszuüben. Er erreicht dies Ziel im allgemeinen gut an der Hand sicherer und pädagogisch sorgfältig ausgeprägter Methode, so dass der Gebildete unserer Zeit wenigstens den sprachlichen Forderungen der Schule in jeder Hinsicht zu genügen im Stande ist.

Auch die Musik ist eine Sprache. Sie denkt ebenso korrekt, wie die Wortsprache; nur ist ihre Logik etwas anders ausgebildet; sie entwickelt ihre Gedanken breiter mit mehr oder weniger variirten Wiederholungen; ihre Ausdrucksmittel sind mannigfaltiger, denn sie redet mehrstimmig und geschmückt mit dem Glanze klangvoll schöner Tonbildung, und wenn man auch bei ihr sehr wohl eine Prosa und eine Poesie unterscheiden kann, so ist ihr Ausdruck doch in beiden Fällen strenger an den Rhythmus gebunden, als die Wortsprache.

Auch das Ziel aller guten Musikbildung ist ein dreifaches: vollkommenes Erfassen und gediegene Wiedergabe des in den Tonwerken niedergelegten musikalischen Gedankengehaltes, Erwerbung der Fähigkeit, musikalisch richtig zu denken und seine Gedanken korrekt

*) Obgleich „Der Klavier-Lehrer" bereits im vorigen Quartal einen Aufsatz über die systematische Ausbildung des Gehörs gebracht hat, so veranlasst ihn doch die Wichtigkeit des Thema's noch einem zweiten Aufsatz über dasselbe Thema Raum zu gewähren, zumal sich derselbe von jenem durch Anlage und Ausführung wesentlich unterscheidet. E. B.

darzustellen, und endlich durch alle diese Studien die musikalische Intelligenz und jenes ästhetische Gemüthsleben zu fördern, welches den edlen Künstler und den feingebildeten Kunstkenner charakterisirt.

Diese hohen Bildungsziele des Musikunterrichtes werden in vielen Fällen nur sehr unvollkommen erreicht. Ein tieferes Verständniss der Tonwerke bleibt vielen verschlossen, wenn sie auch eine technisch solide Wiedergabe derselben sich aneignen; die Bildung des selbstständigen musikalischen Denkens und die korrekte Darlegung eigener Gedanken wird in der Regel nicht beabsichtigt und statt dessen eine edle, oft freilich sehr oberflächliche Begeisterung für das Schöne der Kunst erstrebt. Man würde Unrecht thun, wenn man den geringeren Erfolg des Musikunterrichtes gegenüber dem Sprachunterricht den Unterrichtsmethoden ausschliesslich zur Last legen wollte. Denn hinsichtlich der Voraussetzungen, welche beim Beginn des Unterrichts zu machen gestattet sind, ist der Musikunterricht dem Sprachunterricht gegenüber bedeutend im Nachtheil und hinsichtlich der Festigkeit der Organisation ist letzterer dem ersteren mehrfach überlegen. Die tägliche Uebung des Sprechens und die mannigfache Gelegenheit, von Kindheit an gut und ausdrucksvoll reden zu hören, kommt dem Schüler im Sprachunterricht zu statten und wenn auch die Ausbildung des Organs zur gebildeten Deklamation grosse Schwierigkeiten hat, so sind sie doch verhältnissmässig gering gegen diejenigen, welche dem Musikunterricht entgegentreten. In den seltensten Fällen hat der jugendliche Schüler in der Familie oder ausserhalb derselben Gelegenheit, täglich gediegene Musik ausdrucksvoll vortragen zu hören, und die Ausbildung der Gesangstimme oder das Erlernen eines Instrumentes, an welche sich die gesammte musikalische Ausbildung anlehnen muss, hat so viele technische Schwierigkeiten, dass deren Ueberwindung in vielen Fällen zur Hauptsache wird. So kommt es, dass die höhere Bildung der musikalischen Intelligenz nicht erreicht wird und selbst begabte Schüler die Technik für das Hauptziel der Kunst halten, während sie doch nur das edle Mittel für das höhere Ziel des tieferen musikalischen Verständnisses sein soll. Man lernt Klavier, man lernt Violine, statt Musik am Klavier, auf der Violine. Freilich giebt es auch eine vorzugsweise technische Richtung des Sprachunterrichtes, welche auf ein tieferes Verständniss der Sprache verzichtet. Es ist dies die übliche Form des Unterrichtes in den modernen Sprachen, welche blos auf Sprechfähigkeit und Konversationsgewandheit abzielt. Dem Standpunkte dieses Unterrichtes entspricht vielfach der heutige mittelmässige Privatunterricht in der Musik.

Es ist leichter zu sagen, *wo* zu helfen ist, als *wie*. Der Sprachunterricht nimmt in seinen technischen Elementarübungen eine verhältnissmässig grosse Menge grammatischer Elemente auf; er erklärt den Bau jedes Satzes logisch genau und verlangt selbst vom jüngsten Schüler selbstständige Bildung korrekter einfacher Sätze. Der Musikunterricht ist vorzugsweise reproduktiv und übt den technisch guten Vortrag ohne die syntaktische Konstruktion der Sätze zu erläutern und ohne den Schüler anzuleiten, selbst kleinere Sätze zu bilden. Dass in dieser Hinsicht mehr geschehen muss und auch mit Leichtigkeit geschehen kann, wird nicht zu leugnen sein. Die rhythmischen Elemente des Satz- und Periodenbaues sind jedem Schüler verständlich, eine Anleitung zur Melodiebildung an der Hand der diatonischen Tonleiter ist leicht zu geben und die ersten Elemente der Harmonik einschliesslich der nächstliegenden Modulationsmittel haben gleichfalls keine besondere Schwierigkeit. Frühere Zeiten verfuhren in dieser Hinsicht rationeller. Was Ph. Emmanuel Bach in seinem Versuch über die wahre Kunst das Klavier zu spielen für seine Zeit hinsichtlich der Harmonik, des Accompagnements und der freien Phantasie für Bedürfniss hielt, kann zeitgemäss umgestaltet und durch die Elemente der Rhythmik erweitert, heutzutage von grossem Nutzen werden. Die theoretischen Elemente dürfen wir nicht leichtfertig bei Seite schieben und genug gethan zu haben glauben, wenn wir statt des Verständnisses dem Schüler Alles in Noten geben und ihm vorschreiben, wie er mechanisch Note für Note ausführen soll. Das stärkere Betonen theoretischer Elemente im Musikunterricht muss aber fortwährend das pädagogisch-praktische Ziel im Auge behalten, die musikalische Auffassungsfähigkeit zu stärken. Hierin liegt der Nutzen der Sache; soll man es mit einem Worte bezeichnen, welches aber hierbei nicht im gewöhnlichen, sondern in einem viel umfassenderen Sinne gebraucht ist, so kann man sagen, das Bedürfniss des Unterrichts sei, den Schüler musikalisch hören zu lehren. Wir wollen im Folgenden entwickeln, wie viel damit gesagt ist und welche Mittel heranzuziehen sind, dies Ziel systematisch und sicher zu erreichen, dass jeder, der Ohren hat, musikalisch zu hören, auch wirklich musikalisch hören lerne.

2. Musikalisches Gehör im allgemeinen.

Musikalisches Gehör ist ein ziemlich unbestimmter Begriff. Es bedeutet fast so viel, als musikalisches Verständniss, nämlich die Fähigkeit, ein Tonwerk in allen seinen Theilen richtig zu erfassen. Das vollkommen musikalisch gebildete Ohr hört im Tonwerk so klar, dass der Hörende im Stande sein würde, dasselbe sofort niederzuschreiben, wenn die Feder der Schnelligkeit der Auffassung folgen

könnte. Es ist bekannt, dass Mozart, als er das Miserere von Allegri von der Sixtinischen Kapelle in Rom gehört hatte, dasselbe, in seine Wohnung zurückgekehrt, aus dem Gedächtnisse vollständig niederschrieb. Es war verboten, dass irgend Jemand mit Schreibmaterial versehen die Kirche betrete, um die berühmte Komposition der Sixtina als alleiniges Besitzthum zu erhalten. Wenn es auch sehr schwer ist, eine komplizirte Komposition beim erstmaligen Hören in grösster Verständigkeit mit dem Ohre aufzufassen, so kann doch Jedermann leicht dahin gelangen, einen vierstimmigen Vokalsatz oder einen Quartettsatz langsamen Tempos selbst während des Hörens der Hauptsache nach rasch zu skizziren.

Man kann aber auch noch in einem anderen Sinne vom musikalischen Ohre reden. Ich meine damit das innerliche geistige Hören, welches in Verbindung mit der musikalischen Phantasie ein Tonwerk aus der Notenschrift in allen seinen Theilen ohne das äussere Gehör so erkennen lässt, dass wir es im Innern klingen zu hören glauben.

Beiderlei Thätigkeiten, die des äusseren Ohres und die des innerlichen Hörens verstehen sich in der Sprachbildung gewissermassen von selbst. Es gilt für gar nichts besonderes, einen Vortrag während des Hörens niederzuschreiben; unsere Studenten lösen diese Aufgabe täglich. Auch das stille Lesen, ohne den Klang der Worte zu hören, ist etwas ganz Gewöhnliches, was jeder Halbgebildete vollständig leistet. Dass die entsprechenden Thätigkeiten in der Musik schwieriger sind, als in der Wortsprache, liegt an der grossen Mannigfaltigkeit der Musik. Uebrigens muss jeder, der Anspruch auf musikalische Bildung macht, dahin gelangen und wer dies nicht erreicht, hat von der Musik nur den unvollkommenen Genuss, den das Anhören eines Vortrages gewähren kann in einer Sprache, deren man nicht vollkommen mächtig ist.

Wenn wir hier gleich von vornherein die höchsten Ziele aller musikalischen Gehörbildung bezeichnet haben, so wollen wir zugleich zugeben, dass dabei musikalisches Hören und musikslisches Denken bis zu einem gewissen Grade in einander fliesst. Wer so hört, wie wir sagten, denkt die gehörte Komposition vollständig mit, während er sie hört. Er wird zu dieser Fertigkeit auch nur durch fortgesetzte Uebung im selbstständigen musikalischen Denken gelangen. Beides muss sich gegenseitig stützen, das hörende Denken fremder musikalischer Gedanken und das denkende innerliche Hören eigener Produktion.

Viele besitzen ein gutes Ohr, nicht aber ein musikalisch gebildetes Gehör. Ein Organ welches fähig ist, Töne ihrer Höhe und Tiefe, ihrer Intensität und Klangfarbe physikalisch scharf zu beurtheilen, ist ein sehr werthvoller Besitz, genügt aber noch nicht, um einen musikalischen Satz zu verstehen, denn es kommt hierbei nicht sowohl auf den einzelnen Ton oder den einzelnen Akkord, als vielmehr auf die harmonische, kontrapunktische, melodische, rhythmische und dynamische Verbindung der Töne an. Man kann ein guter Akustiker sein, ohne deswegen tiefes Musikverständniss zu besitzen. Viele zeigen hohen Sinn für Schönheit der Klangwirkung, für feine Kombination der Instrumente, für das Pikante orchestraler Rhythmik u. s. w., ohne im Stande zu sein, zwei Stimmen gleichzeitig zu verfolgen. Ihr Ohr ist einseitig gebildet; für sie ist der Wohlklang die Hauptsache und sie stehen auf dem Standpunkte der Halbgebildeten, welche den Klingklang der Worte für Poesie halten. Noch andere überlassen sich blos den Stimmungen, in welche sie die Musik versetzt. Sie verwechseln eine romantische Duselei mit Kunstgenuss und sind von einem sinnvollen Verständniss der Kunst sehr weit entfernt.

(Fortsetzung folgt).

Carl Eschmann †.

Leider verspätet geht mir die Nachricht zu, dass ein edler Mensch, ein bedeutender Künstler und hervorragender Pädagoge, Herr Carl Eschmann in Zürich aus dem Leben geschieden ist. Er starb am 25. Oktober v. J. 56 Jahr alt. Sein Geburtsort ist Winterthur, wo er am 12. April 1826 das Licht der Welt erblickte. Dem wackeren Tonkünstler Alexander Müller in Zürich und später dem Leipziger Konservatorium verdankte er seine musikalische Ausbildung.

In Leipzig hatte er das Glück, bei Felix Mendelssohn-Bartholdi nicht nur in der Anstalt, sondern auch Privat-Unterricht zu geniessen. In den Gewandhaus-Konzerten, in welchem nach streng gewahrtem Brauch nur die hervorragendsten Kompositionen zur Darstellung kamen, nur Künstler ersten Ranges auftraten, sog er jenen edeln Geist, jene reine, hohe Auffassung der Musik ein, welche seinen eigenen Kompositionen das Gepräge geben. Dem Ideal, das er damals mit geistigem Auge schaute und in möglichster Vollendung in den Tönen hörte, ist er treu geblieben. Was mit goldenen Lettern über dem Thore des Gewandhauses zu lesen ist: „Res severa verum gaudium", das ist auch das Motto seines eigenen Schaffens und Wirkens geworden und geblieben.

Seine Erstlingskompositionen, die er im Jahre 1848 veröffentlichte, hatten das Glück, sich die Anerkennung der musikalischen Kritik zu erringen. Von 1847 bis 1850 lebte Eschmann wieder in Zürich, mit letzterem Jahre kehrte er für längere Zeit in seine Vater-

stadt Winterthur zurück, verheirathete sich daselbst 1853 mit Katharina Susanna Knus und widmete sich neben der Komposition mit grosser Hingebung dem Unterricht im Klavierspiel, in der Harmonie- und Kompositionslehre.

Von 1859—1866 wirkte er als Musikdirektor und Musiklehrer in Schaffhausen, wo er in den angesehensten Familien treue Verehrer, Anhänger und Freunde fand, denen auch er seinerseits ein dankbares und liebevolles Andenken bewahrte. Mit dem Jahre 1866 hat Eschmann seinen Aufenthalt bleibend in Zürich genommen. Die Mussezeit, welche er neben zahlreichen Unterrichtsstunden, zuerst als Privatlehrer später als Lehrer an der Musikschule, zu erübrigen wusste, war der Komposition gewidmet. Obgleich die Kompositionen, welche speziell instruktiver Natur sind, d. h. eine treffliche und von Klavierlehrern des In- und Auslandes willkommen geheissene Wegleitung für den Klavierunterricht bieten, wie z. B. das bekannt gewordene „musikalische Jugendbrevier“, das sich grosser Popularität erfreut, so lagen dem Komponisten seine übrigen Tondichtungen doch unendlich näher. Seit dem Jahr 1848 sind 80 seiner Werke herausgegeben worden, die sich zum grössten Theil der freundlichsten Anerkennung von Seiten der musikalischen Kritik zu erfreuen hatten. Noch in den letzten Jahren, da er bereits den Todeskeim in seiner Brust fühlte, hat in dem gebrechlichen Körper der Geist rastlos gearbeitet. Es tragen aber diese letzten Produkte seines musikalischen Genies ein ernstes, fast wehmüthiges Gepräge und die „Widmung“ gilt seinen Freunden und Freundinnen, welche mit ihrer Liebe seine dunkeln Tage erhellten; sie gilt seinen Kindern, die er so bald verlassen musste: „seiner lieben Mathilde“, „seinem lieben Klärchen“! Selbst in den letzten Monaten, in den letzten Wochen, da der schwache Körper das Bett nicht mehr zu verlassen vermochte, beschäftigte er sich damit, seine fertigen Arbeiten zur Herausgabe vorzubereiten. Eine andere Klage ging nicht über seine Lippen, als der Seufzer: „Ach, wenn ich nur wieder einmal so recht tüchtig schaffen könnte!“ Einen Theil seiner letzten Lebenszeit hat der Entschlafene der Ordnung seiner bescheidenen Verhältnisse gewidmet. In sauber geschriebenem Manuscripte hat er seinen letzten Willen kund gegeben und mit besonderer Vorliebe bei den Musikalien und seinen Büchern verweilt, das Schicksal bestimmt, das ein jedes derselben haben sollte.

Man muss den Entschlafenen im Familienleben gekannt haben, um den Schmerz zu würdigen, der noch lange an den Seinigen nagen wird; um zu ermessen, wie unendlich viel sie an dem liebenden Sohn, Gatten und Vater verloren. Mit welcher Treue hat er an seinen Eltern gehangen! Man muss Zeuge gewesen sein von den stillen Stunden, die am häuslichen Familientisch, im Kreise von Gattin und Kindern mit Vorlesen, oft bis in die tiefe Nacht, verbracht wurden. Man muss sie gelesen haben die Briefe, die zu den Kindern in die ferne Fremde flogen, die vom Hauch der innigen, väterlichen Liebe und Fürsorge durchdrungen waren!

Während seiner Leidenszeit im vorigen Sommer schrieb mir der nun Dahingeschiedene einen Brief, den ich als charakteristisch für den Menschen und Künstler hierhersetze. Man verzeihe mir die kleine Eitelkeit, welche mich veranlasst, die dieser Zeitschrift gespendeten Lobsprüche mit abzudrucken. Die freundliche Anerkennung meiner Bestrebungen seitens eines in künstlerischer und pädagogischer Beziehung so hervorragenden Mannes hat mich eben hoch erfreut, vielleicht erfreut sie auch Diejenigen, welche freundlichen Antheil an dem Gedeihen des „Klavier-Lehrer“ nehmen.

Zürich, 19. Mai 1882.

Mein lieber Herr Professor!

Sie werden auch bald etwas so schönes von mir denken und mir vielleicht im Stillen schon längst den Vorwurf gemacht haben, dass ich sehr saumselig bin, Ihnen so lange, lange Zeit kein Lebenszeichen zukommen zu lassen, während Sie mit so rührender und wahrhaft freundschaftlicher Beharrlichkeit und Ausdauer dafür sorgten, dass ich jede zweite Woche meine neue Nummer Ihrer von mir so hoch und seither immer höher geschätzten Zeitschrift: „Der Klavierlehrer“ erhalte, die ich natürlich stets mit dem grössten Interesse durchlese. Aber sehen Sie, mein lieber Herr: Der Mensch denkt und Gott lenkt! Namentlich bin ich an meinem steten Vorsatze, namhafte Beiträge für Ihre Zeitschrift Ihnen zu liefern, in den letzten Jahren jedesmal durch dazwischenlaufende grosse Widerwärtigkeiten gehindert worden, namentlich voriges Jahr in den Sommerferien, wo eine furchtbare erschlaffende Hitze mich fast umbrachte, da meine Konstitution sehr wenig vertragen kann. Ich kann sagen, seit 6–7 Jahren ist meine Gesundheit, die früher ziemlich fest war, zerrüttet durch ein Uebel, das früher allerdings sehr selten auftrat, nach und nach aber chronisch wurde und mir das Leben gründlich verleidet! — Es ist eine hartnäckige permanente Verschleimung, die meine besten körperlichen Kräfte und Säfte aufzehrt und von Zeit zu Zeit mit Magenbeschwerden in Verbindung tritt, die mich fast alle paar Monate wieder für einige Zeit an's Bett bannen, in Folge von gänzlicher Entkräftung und Abschwächung; dazu Monate lang vollständige Appetitlosigkeit, so dass ich alle Speisen und Getränke (auch die feinsten, nahrhaftesten, leicht verdaulichsten) nur mit dem allergrössten Widerwillen geniessen kann. Sie wissen doch gewiss, dass nichts so sehr geeignet ist, den Menschen in sehr kurzer Zeit physisch gänzlich herunter zu bringen, als Magenkrankheiten und wie schwer es ist, einem solchen Kranken wieder aufzuhelfen. Nichts ist auch für die ruhige, zufriedene Gemüthsstimmung (die vorhanden sein muss, um produktiv zu sein) verderblicher, als eben diese Magenverstimmungen. Dies Alles hat bewirkt, dass seit 6—7 Jahren das Leben nur noch eine grosse Last für mich ist und dass Aerzte und Angehörige, die Antheil an mir nahmen und mich verpflegen, meinen stillen Wünschen viel besser entsprechen würden, wenn sie der Natur den Lauf lassen würden (lange kann es ja ohnehin nicht mehr gehen, das ist unmöglich) und für ein „reinliches Sterben und ein duftiges Grab“ sorgen würden, wo ich absolute Ruhe hätte und wohin am allerliebsten ich mich verkriechen möchte. — Ich kann Sie auf Ehre versichern, dass es sonst durchaus nicht meine Liebhaberei ist, zu klagen, (da ich zu gut weiss, wie langweilig diese Klagen dem Zuhörer vorkommen müssen und peinlich, weil er selten in der Lage ist, helfen zu können) allein ich glaubte es Ihnen schuldig zu sein, endlich einmal Ihnen klaren Wein einzuschenken und Ihnen zu sagen, woran es liegt, dass ich Ihren Erwartungen bis jetzt noch nicht entsprechen konnte. In den nächsten Sommerferien (Mitte Juli bis Ende August) will mein Arzt durch eine energische Luftveränderung mit mir einen letz-

ten Versuch machen. Wenn ich bis dahin noch lebe und dann einige Wochen keine Stunden zu geben habe, will ich es noch einmal versuchen, meinen Verpflichtungen gegen Sie nachzukommen, deren ich stets eingedenk sein werde! Mein Geist ist übrigens gleich rüstig wie vorher und hat das stete Bedürfniss zu arbeiten und zu produziren. Das ist mir ja jedesmal das Entsetzlichste für mich bei einer Krankheit, dass ich nicht schaffen kann, wie ich gern möchte. — Vor einiger Zeit bemühte sich Einer in Ihrer Zeitschrift, auseinander zu setzen, woher es wohl komme, dass die meisten Schüler nicht gerne Tonleitern üben. Wenn gute, d. h. normale (noch gar nicht ausgezeichnete) Schüler Tonleitern nicht gerne üben, so liegt es wohl am Lehrer, der ihnen das Studium desselben nicht anregend genug zu machen weiss. Die Polemik, die sich dagegen erhob, hat mir sehr gefallen! Sehr interessirte mich die Theorie der alterirten Akkorde, allein sie kann zu den grössten Willkührlichkeiten führen. Es ist sehr leicht, einen alterirten Akkord herzustellen vermittelst Vergrösserung oder Verkleinerung eines seiner Intervalle; eben so leicht ist, zu zeigen, wie sich solche Akkorde lösen! Aber eben das ist ja der grosse Unterschied, ob feine Musiker oder unfeine solche Akkorde anwenden und wo und wie sie sie lösen, und weit verdienstlicher wäre es gewesen, nachzuweisen, durch zahlreiche Beispiele aus den verschiedensten Komponisten, wie solche Dinge klingen bei fein organisirten Musikern (wie z. B. Mendelssohn, Schubert, Schumann, Gade, Kirchner) gegenüber Raff und einer Menge neuerer Komponisten.

Ich weiss nicht, habe ich Ihnen schon einmal gedankt für Ihre ausgezeichnete Rezension meiner Sonaten (Jahreszeiten); ich mag dieselbe lesen, so oft ich will, so muss ich jedesmal sagen, dass noch keines meiner Werke in so verständnissvoller, eingehender Weise, wie hier, besprochen worden ist.*) Da ist der Nagel auf den Kopf getroffen und den Intentionen des Komponisten auf's innigste nachgespürt; wenn ein Komponist einen solchen Rezensenten trifft, der kann wirklich von Glück sagen, denn erstens lernt er Vieles daraus und er gewinnt das unschätzbare Bewusstsein, dass doch wenigstens Einer da ist, der einen verstanden hat.

Ihnen zu Ihren ferneren musikalisch-pädagogischen Bestrebungen in engeren und weiteren Kreisen von ganzem Herzen den weitgreifendsten und erfreulichsten, ermuthigendsten Erfolg wünschend, bitte ich Sie noch einmal erstens um einige Geduld und zweitens, wenn Sie einmal Zeit haben um einige ermuthigende Worte. Es thut so wohl und ich hab' es so sehr nöthig!

Mit den herzlichsten Grüssen

Ihr ergebenster

J. Carl Eschmann.

---

*) Nr. 14 S. 167 des Jahrgangs 1880. C. Eschmann, Jahreszeiten, 4 Sonaten ohne Oktaven oder sonstige weitere Spannungen, Op. 72. Leipzig, Eulenburg.

Ein Klavierspiel-Prozess.

Bamberg, 12. Dez. Schon vor einiger Zeit war die Kunde durch die ganze deutsche Presse, selbst bis in die Berliner „Wespen", gedrungen, dass der Bamberger Magistrat einer gewissen Spezies von Klavierspielern und Spielerinnen von Polizeiwegen auf den Leib rücke. Heute finden wir in der That den „praktischen Fall" vor den Schöffen. Ein 17jähriges Fräulein ist beschuldigt, am 11. Oktober d. Js., abends zwischen 8 und ½11 Uhr bei geöffneten Fenstern in fortgesetzter und die Nachbarschaft belästigender Weise Klavier gespielt und sich dadurch gegen § 360 Ziff. 11 des St.-Ges.-B. versündigt zu haben.

Der an Stelle der Beschuldigten erschienene k. Rechtsanwalt, Herr Heilingbrunner, stellt in Abrede, dass seine Klientin, Fräulein Emilie —, am fraglichen Abend Klavier gespielt, versichert vielmehr, es seien damals einige Freundinnen zu Besuch gewesen, welche nun den Fall heraufbeschworen hätten, an denen aber kein Verrath geübt werden solle!

Interessant ist das Zeugenverhör: Polizeisoldat Haderlein wurde am Abende des 11. Oktobers auf die Anzeige des nächsten Zeugen, Herrn Dr. Boveri, vom damaligen Polizeiwachkommandanten an Ort und Stelle abgeordnet und will dann noch „forte" spielen gehört haben. Andern Tags stellte er die Frau Mama der Beschuldigten zu Rede und diese soll ihm ihre Tochter Emilie als die Schuldige bezeichnet haben.

Herr Dr. Boveri, bekanntlich eine musikalische Autorität, wird zwar nur zeugenschaftlich vernommen und beeidigt, das Schöffengericht legt jedoch ersichtlich viel Gewicht auf seine fachmännische Wahrnehmung. Der Zeuge — Nachbar der Klavierspielerin — bekundet, dass das „Klavierspielen" bei offenen Fenstern von Frl. Emilie seit längerer Zeit in einer „furchtbaren" Weise kultivirt worden sei. Ein derartiges Spiel nennt Herr Dr. Boveri „ein in ganz exorbitanter Weise für die Nachbarschaft störendes Spiel". Am kritischen Abend, als es ihm doch zu bunt geworden, als ihm Arbeiten oder Studiren oder gar der Schlaf zur Unmöglichkeit wurde, da wusste er sich nicht anders zu helfen, als auf die Polizei zu eilen. Was weiter geschehen, wissen wir aus dem Munde des ersten Zeugen. Interessant ist noch die Bemerkung des, wie bemerkt, hochmusikalisch gebildeten Zeugen, dass fast immer nur die gleichen Stücke „Martha", „Weisse Dame" und ein Walzer und zwar stets bei offenen Fenstern und offenbar von denselben Spielerinnen meist „vierhändig" producirt worden sind. Hier sei bemerkt, dass im Laufe der Verhandlung sich ergab, dass auch die Schwester der Beschuldigten Klavier spiele, sonst aber Niemand in der Familie. Endlich gibt der Zeuge die akustische Lage des oberen Endes des Ringleinsgässchens zu.

Herr k. Notar Kreppel bestätigt im wesentlichen die Aussage des Vorzeugen, namentlich dass, offenbar absichtlich, nur bei offenen Fenstern gespielt wurde. Herrn B.'s Bemühungen, durch nachbarliche und freundschaftliche Vermittelung die Sache abzustellen, hatten wenig und nur kurzen Erfolg. Er giebt weiter an, dass er durch dieses „Klavierspielen" durch die täglich wiederkehrende „Weisse Dame" und täglich wiederkehrende, durch die offenen Fenster aussteigende „Martha" an seinem Berufe gehindert worden sei, da es ihm unmöglich gewesen, schwierigere Verträge zu entwerfen. Endlich verweist auch er auf den akustischen Winkelbau des Schauplatzes.

Herr Provisor Russ hatte gleichfalls die Ehre, mit der „Martha" etc. Bekanntschaft zu machen, was ihm als ein „furchtbares" Spiel vorgekommen ist. Wenn man noch hört, dass von einer weiteren Ohrenzeugin, einer Klavierunterricht ertheilenden Dame, Abstand genommen worden, so wird man sich freilich auch sagen müssen, dass Fräulein Emilie das Pech hatte, in eine hochmusikalisch gebildete Nachbarschaft gerathen zu sein.

Herr Rechtsrath Amtsanwalt Lutz vertrat nunmehr die Anklage und führte u. a. aus, dass die Musik „die Erregung der menschlichen Seele zum

Schönen durch bestimmt abgemessene Töne sei*), hier könne aber von solcher „Musik“ keine Rede sein, das sei ein höchst unangenehmes Geräusch. Im allgemeinen hielt Herr Amtsanwalt die Anklage aufrecht und beantragte primär Aussetzung der Verhandlung und Vernehmung der Schwester der Beschuldigten, eventuell Verurtheilung der Letzteren — Emilie — in die durch das Mandat ausgemessene Geldstrafe von 1 Mark.

Vor dem Plaidoyer des Vertheidigers konstatirt auf Befragen des Vorsitzenden, Herrn Amtsrichters Linsenmaier, noch der Zeuge Dr. Boveri ausdrücklich, dass nach der Art des Spielens der Töneschwall des fraglichen Abends nur von den nämlichen Händen herrühren musste, von denen die Nachbarschaft nun schon so lange beglückt worden sei.

Herr Rechtsanwalt Heilingbrunner stellte nun vorerst in Abrede, dass seiner Klientin der Nachweis geliefert worden, sie sei es gewesen, welche an jenem Abend „Klavier gespielt.“ Sodann ging Herr Rechtsanwalt zur juristischen Erwägung über und behauptete, dass das Klavierspielen nie und nimmer unter das Strafgesetz subsummirt werden könnte. Das Klavierspiel könne wohl Einige geniren, aber nicht die Ruhe in der Allgemeinheit stören. Das Klavier heisse ja schon Piano — sachte, leise. Und wenn der Spieler einmal mit vollen Akkorden einfallen müsse, so sei nicht er hieran, sondern der Komponist der betreffenden Piece schuld. (Köstlich! E. B.) Herr Redner suchte nun noch weiter die Herren Schöffen für das Klavier holder zu stimmen und führte eine Reihe von Beispielen an, die noch weit geeigneter gewesen wären, die Ruhe zu stören. Gerade an dem Tage, als er das Mandat erhalten, sei er am Weissbierhaus vorübergegangen, aus welchem eine türkische Musik, ein Höllenspektakel, herausgeschallt sei: das sei gar kein Vergleich gewesen mit den Tönen, die feine Damenhändchen den Tasten eines Piano's entlocken könnten, das sei gegen jenen Spektakel ein Tüpfelchen auf dem i.

Im Erlanger Hof habe vor kurzem eine Distriktsrathssitzung stattgefunden und nebenan im Saale spielte Burow mit vollem Orchester. Wenn der Herr Amtsanwalt sage, die Musik sei die Erregung der Seele zum Schönen, so habe er Recht, die grösste Vertiefung der Seele solle aber die Andacht sein und dazu gehe man in die Kirche, aber werde hier nicht lärmende Musik genug gemacht? Welcher Spektakel, gegen welchen ein Klavierspiel nichts sei, werde auf der Strasse verübt, man denke an die Brauerwagen, welche vor Tagesanbruch schon in Bewegung gesetzt seien, man denke an das militärische Trommelgerassel in den frühesten Morgenstunden — müsse das sein? —, an die Dudeleien der Drehorgeln, Karrussells etc., bei Messen und Jahrmärkten. Wenn die Polizei so streng sein wolle, so müsse sie alle Mühlen, Fabriken in Einöden verbannen. In kleinen Städtchen und Dörfern mache der Nachtwächter unter dem Schutze der Polizei nächtlicherweile mit Horn und Gesang den grössten Spektakel. In der Stadt Hof befinde sich der Sitzungssaal des Landgerichts direkt über dem Viehmarkt, Gebrüll und Geblöke gestatteten nicht, dass dort ein Fenster geöffnet werde. Warum dulde man das Glockengeläute bei der Nacht? In der Pfalz werde ja oft ganze Nächte, ein Dorf das andere ablösend, geläutet. Aus dem „Bamberger Hof“ seien vor nicht langer Zeit bei offenen Fenstern die Töne einer Ballmusik geklungen. Und in keinem Falle schreite die Polizei ein. Daher müsse man eine gewisse Toleranz pflegen und sollte eben bessere Nerven haben. Zum Schluss verweist Herr Redner auf den greisen Kaiser Wilhelm, welcher als Achtziger sich mitten in das nervenbetäubende Schlachtengetümmel geworfen habe und beantragt Freisprechung seiner Klientin.

Das Schöffengericht sprach dieselbe aber schuldig der Ruhestörung und des groben Unfugs und erkannte auf die Strafe von 1 Mark und Tragung der sämmtlichen Kosten.

Leitend für den Ausspruch in Bezug auf groben Unfug war dem Gerichte u. a. der Umstand, dass die Beschuldigte vorher gewarnt war. Im übrigen nahm dasselbe den objektiven und subjektiven Thatbestand der strafbaren Ruhestörung als erschöpft an und konstatirte in den Motiven, dass die von der Vertheidigung vorgeführten öffentlichen Musikbelustigungen etc. hier nicht verglichen werden könnten, da solche von der Ertheilung der polizeilichen Erlaubniss abhängig gemacht werden und mit solcher stattfänden.

*) Vielleicht adoptirt der Herr Amtsanwalt folgende Definition der Musik: „Musik ist eine mit Geräusch verbundene Nebenbeschäftigung des gebildeten Menschen“. Jedenfalls dürfte sie mit derselben Berechtigung aufgestellt werden wie die seinige. E. B.

— Auch in Hof in Bayern wurde vor einigen Tagen die Tochter eines Gerichtsvollziehers, die zu nächtlicher Zeit Klavier zu spielen pflegte, wegen Ruhestörung in eine Geldstrafe genommen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 28. December.

Ganz so bequem, wie der Musikreferent sich die Weihnachtszeit dachte, ist sie denn doch nicht verlaufen! Aber wenigstens konnte man doch zu Athem kommen, wohl gar ein paar Tage ruhen! Und was da kam, das war zum Theil recht festtäglich angehaucht und machte Freude.

Am 9. Dezember brachte **Edgar Munzinger** seine neue Sinfonie. Er ist ein fleissiger Komponist, und was mehr: ein ernst strebender, und was noch mehr: ein tüchtig gebildeter, warm empfindender Musiker. Als er im vorigen Jahre seine Erstlingssinfonie „Nero“ aufführte, wurde sein Talent allseitig anerkannt; zu einer durchschlagenden Wirkung konnte es aber damals schon des nicht glücklich gewählten, zudem höchst anspruchsvollen Programmes wegen nicht kommen. Die neue Sinfonie in B-dur ist ein Werk von grosser Klangschönheit und viel energischerer Durchführung der gut gewählten Themen als jene. Besonders gelungen schienen mir die beiden ersten Sätze, am wenigsten der dritte, langsame, der einen phrasenhaften Eindruck macht. Das Finale ist gedrungen und kernig, aber nicht so bedeutsam als der erste und zweite Satz. Jener, mit einer stimmungsvollen, langsameren Einleitung beginnend, vereint in einem kunstvollen Allegro moderato frisches, warmes Leben und bedeutsamen Ernst auf das glücklichste. Dieser, ein scherzoartiges Presto, ist sehr pikant instrumentirt und von reizender Wirkung. Dass Munzinger sich, und nicht blos in der Instrumentation, im Wagner'schen Fahrwasser bewegt, wird heut zu Tage Jeder als einen Lobspruch auffassen, wenn hinzugesetzt werden kann, dass dies in durchaus selbstständiger Weise geschieht; es ist aber meines Be-

dünkens ungerecht gewesen, wenn ihm von einer Seite mit dem Namen Wagner zugleich das Wort „Rienzi" vorgehalten ist. Dies kann nur einen schlimmen Tadel bedeuten; denn heut sich von Wagner's Werken jenes als Muster aussuchen hiesse allerdings, seine Zeit ebenso gründlich, wie Wagner selbst missverstehen. Einige Tannhäuser-Reminiszenzen im ersten Satze hätten vielleicht unterdrückt oder doch unkenntlicher gemacht werden können; im ganzen haben wir es mit einem durchaus selbstständigen Werke zu thun, das seinen Weg hoffentlich machen wird, und das bei seiner Aufführung reichlichen Beifall fand. In demselben Konzerte folgte dann noch ein schon mehrfach gehörtes Klavierkonzert von O. Raif, das sich fliessend und gewandt bewegte, ohne gerade bedeutend zu sein, und das der Komponist vortrefflich spielte.

Eine analoge Zusammenstellung: eine neue Sinfonie und ein — auch schon mehrfach gespieltes — Klavierkonzert eines Berliner Pianisten zeigte die vierte **Sinfonie-Soirée der Königl. Kapelle** am 23. Dezember. Die Sinfonie war von A. Klughardt, einem der talentvollsten und gediegensten jüngeren Kollegen des verdienten und würdigen Leiters dieser Soiréen. Das Klavierkonzert war das hochgeschätzte (erste) B-moll-Konzert von Xaver Scharwenka, gespielt von ihm selbst, und also ohne Zweifel mit bekannter Meisterschaft. Denn leider, wie der freundliche Leser schon aus dem Zuschnitt der letzten Zeilen bemerkt haben wird, ist mir der Besuch dieses Konzertes nicht vergönnt gewesen,*) was ich besonders der Klughardt'schen Sinfonie wegen bedaure, die ich gern ausführlicher besprochen hätte.

Von den Kammermusikkonzerten des Winters beendeten die Herren **Hellmich** und **Maneke** den ersten Cyclus ihrer Montagsabende. Sie hatten diesmal denselben einen neuen Anreiz durch Einfügung eines Männerchores zu geben versucht, nämlich des unter Direktion des Herrn W. Handwerg stehenden Berliner Männergesangvereins. Wer die Schwierigkeiten kennt, die sich hier der Bildung eines Männerchores entgegenstellen (sei er nun selbstständig oder nur der andere Theil zu einer glücklicherweise in Wahrheit stets „besseren" Hälfte in einem gemischten Gesangvereine) — Schwierigkeiten, die vollständig zu überwinden nach Lage der Verhältnisse seit ca. 20 Jahren sich als absolut unmöglich erwiesen hat — der wird keinen zu strengen Massstab anlegen und mit dem Gebotenen, als den Umständen angemessen, zufrieden gewesen sein. Im übrigen wurde der Abend durch die pianistische Mitwirkung des Herrn Dr. Bischoff zu einem sehr genussreichen.

Von den Virtuosenkonzerten überragte eines im Glanze der Ausführung — wenigstens, was seinen Helden anbetrifft — nicht blos die andern dieser Zeit, sondern auch sonst noch dieses und jenes: das Konzert von **Sarasate** am 16. Dezember. Das Referat ist diesmal leicht: natürlich spielte er wunderbar, unübertrefflich; natürlich stand auf seinem Programm zunächst Max Bruch, damit wir uns an dem schweren Geschütz tiefer und gedankenvoller Musik erbauen konnten, ohne das der geniale Spanier sich ein Konzert in Deutschland (welch' ehrenhaftes Vorurtheil!) offenbar gar nicht denken kann; natürlich spielte er dann auch eine Fantasie über Carmen von sich, die zwar recht unbedeutend war, aber neben vielen andern Dingen wieder lange Flageoletstellen hatte, wie man sie, so schön klingend, nur von ihm hören kann; natürlich ungeheurer Enthusiasmus; selbstverständlich drei Zugaben, nämlich die spanischen Tänze und das Chopin'sche Esdur-Nocturne.

Dies alles erscheint bei Sarasate so naturnothwendig, dass es eigentlich nicht hätte erwähnt zu werden brauchen. Aber Erstaunen, sehr freudiges Erstaunen konnte es erregen, dass man zur Eröffnungsnummer des Konzerts Wagners Siegfried-Idyll gewählt hatte. Diese Perle moderner Instrumentalmusik sollte freilich in unsern Konzerten um so häufiger sein, als sie eine der sehr wenigen selbstständigen Konzertkompositionen des Meisters ist. Die Ausführung war ausgezeichnet; vielleicht die beste bisher in Berlin. Die Sängerin des Abends, Miss Huntington aus New-York, eine Koloratur-Altistin, war nicht übel, besonders in den zarten und graziösen Stellen. Sie entwickelte aber eine Nonchalance bei ihren Vorträgen, die sich mit dem in der Singakademie üblichen Ton durchaus nicht vertragen wollte, und betreffs deren es mir zweifelhaft erscheint, ob ein erstes Auftreten in Berlin ein Milderungs- oder ein Verschärfungsgrund für den Tadel ist.

Zwei weitere Virtuosenkonzerte sind auf Rechnung zweier heimischen Künstlerinnen zu setzen, die beide die Firma „Soirée musicale" gewählt hatten. In der einen „Soirée musicale", der des Frl. **Felicia Tuczek**, wurde recht viel gute deutsche Musik gemacht: Bach, Beethoven, Schubert etc.; in der andern, der der Frau von **Schultzen-Asten**, neben deutschen Liedern italienische Duette und zwei Händel'sche Arien mit italienischem Texte; warum also die französische Etiquette, dürfte schwer zu erklären sein. Aus Bescheidenheit? kaum; aus Ueberhebung? gewiss nicht. Zur Sache ist zu melden, dass Frl. Tuczek eine tüchtige und solide Pianistin ist, die, wenn ihr auch der höchste Glanz der Technik noch fehlt, doch bereits jetzt schon eine bemerkenswerthe Durchbildung und ein wohlthuendes musikalisches Verständniss beweist. Was Frau von Schultzen-Asten anlangt, so ist sie als ausgezeichnete Sängerin allbekannt, und bewährte sich auch diesmal in jeder Weise. Ob eine in früheren Jahren nicht bemerkte zischende Härte in der Aussprache des „s" und des „ch" vorübergehend oder für dauernden Gebrauch herangezogen ist, wird die Zukunft lehren. Empfehlen möchte ich aber das Letztere unter keinen Umständen.

Von den vielen, durch die Weihnachtszeit und leider auch durch die furchtbaren Ueberschwemmungen hervorgerufenen Wohlthätigkeitskonzerten seien nur eins erwähnt. Das im **Viktoriatheater** unter der Aegide des Herrn **Max Bauer** stattfand. Die Absicht dieses Herrn scheint allerdings gewesen zu

*) Herr Xaver Scharwenka spielte, wie mir mitgetheilt wird, sein Klavierkonzert unter rauschendem Beifall des distinguirtesten und kunstverständigsten Publikums der Residenz. E. B.

sein, das bedeutendste dramatisch-musikalische Ereigniss des letzten Jahrhunderts (und die kommenden dazu) heraufzubeschwören. Sein guter Wille ist demnach unbeschränkt anzuerkennen; dass zu der Ausführung desselben freilich noch andere Faktoren gehören, ist doch nicht seine Schuld. Mitwirkend war u. A. Frau Reicher-Kindermann, Frl. Marianne Brandt, Niemann, Wachtel und Sarasate. Nach der szenischen Vorführung des ersten Aktes der Walküre — wobei denn Niemann von neuem bewies, dass es nirgendwo einen Siegmund giebt, der ihm an Gewalt des Ausdrucks auch nur annähernd gleichkäme, — hatte Herr Bauer es für gerathen erachtet, einige Gesangsvorträge des Herrn Wachtel, denen natürlich Abt's „Gute Nacht, du mein herziges Kind" nicht fehlte, zu placiren, wahrscheinlich, damit das liebe Sonntagspublikum, das des wohlthätigen Zweckes wegen sehr tief hatte in's Portemonnaie greifen müssen, nach gehabter Aufregung recht bald wieder beruhigt wurde; und am Schlusse gab man „Das Versprechen hinter'm Heerd" mit Sieglinde Reicher-Kindermann als Nand'l. Vielseitigkeit ist gewiss eine vortreffliche Eigenschaft; aber eine Künstlerin, die es fertig bringt, an einem Abend die Sieglinde und das Nand'l zu geben, wird die Vermuthung nicht verübeln dürfen, dass sie ihre Ausbildung bei Bellachini empfangen habe, und dass wir nächstens von ihr auch irgend eine brillante equilibristische Leistung erwarten dürfen. Unbegreiflich aber blieb es uns, wie ein Publikum, das soeben lebhaftes Interesse für Wagners tiefernstes Werk gezeigt, den gediegenen Klaviervorträgen des Herrn d'Albert, eines der jüngsten, aber bedeutendsten Schüler Lizt's, der bereits jetzt mit einer eminenten Technik ein ausserordentlich entwickeltes künstlerisches Empfindungs- und Darstellungsvermögen verbindet, so wenig Gerechtigkeit wiederfahren liess, seinen Vortrag der Schumann'schen Etudes symphoniques mit Ungeduld anhörte und ihn am Vortrage der Chopin'schen Polonaise geradezu verhinderte.

O. Eichberg.

Am Montag, den 11. d. Mts. fand in dem grossen Saale von Buggenhagen eine musikalische Abendunterhaltung des **Mohr'schen Konservatoriums** statt. Das Programm war geschickt zusammengestellt, nur beträchtlich zu lang. Eine Schüleraufführung, in der mittelmässige Leistungen nicht zu vermeiden sind, darf den Rahmen eines gewöhnlichen Konzerts nicht überschreiten. Von den Leistungen waren die vorgetragenen Klavier- und Chorwerke entschieden am besten. Stand der Vortrag der Orchesterwerke auch nicht auf gleicher Höhe, so muss der mildernde Umstand dabei in Betracht gezogen werden, dass ein volles Orchester aus Schülern zusammenzustellen und genügend zu schulen, wohl eine der schwierigsten Aufgaben des Lehrers und Leiters sein dürfte. Die Ensemblestücke für 2 Klaviere gingen recht sicher und zeigten eine erfreuliche Taktmässigkeit der einzelnen Spieler. Von den Solospielern möchten wir drei hervorheben, die Damen: Frl. Deutloff, Frl. Mohr und Frl. Brade. Sie zeigten alle einen wohlgeschulten und modulationsfähigen Anschlag, solide Technik und musikalische Empfindung. Am gelungensten war die Wiedergabe der äusserst schwierigen Lucia-Fantasie von Liszt durch Frl. Brade. Wir wollen zum Schluss noch erwähnen, dass die Damen ihre Stücke sicher und ohne Anstoss frei aus dem Gedächtniss vortrugen. Södermann's Hochzeitsmarsch fiel aus. R.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Eine Anzahl Berliner Musikschuldirektoren, zusammenberufen durch die Herren Prof. Emil Breslaur, O. Eichberg, W. Handwerg, Königl. Musikdirektor H. Mohr, Xaver Scharwenka und Richard Schmidt, hatten sich am 15. Dezember im Ecksaale des Norddeutschen Hofes versammelt, um zunächst über die Vereinfachung ihrer öffentlichen Schulanzeigen zu berathen. Herr Prof. Emil Breslaur eröffnete die Sitzung mit einer darauf bezüglichen Ansprache, in der er dem Wunsche Ausdruck gab, die Form der Schulanzeigen möchte doch weniger reklamemässig als bisher auftreten und mehr der Würde der Kunst, ihrer Träger und Lehrer entsprechen. — In Folge dessen einigte sich die Versammlung dahin, von nun an die Form der Kollektiv-Anzeige mit gleichem, knappen Raum für Jeden zu den öffentlichen Ankündigungen der Musikschulen zu wählen. Dieselbe soll viermal im letzten Monate jeden Semesters und zwei mal vor Neujahr in einer Anzahl von Zeitungen, die die Versammlung bestimmte, erscheinen, doch bleibt es den Direktoren frei gestellt, in denselben Zeitungen, aber an andern als an den durch die Kollektiv-Anzeige belegten Tagen und in andern als in den für die Annoncen bestimmten Zeitungen ihre Anzeigen zu erlassen. 27 Musikschuldirektoren traten der Vereinigung bei. Demnächst wird sich ein Verein der Berliner Musikschuldirektoren konstituiren.

— Hans v. Bülow ist in Meiningen nicht unerheblich erkrankt. Nach direkten Erkundigungen, welche ich eingezogen, hat ein Leipziger Professor, Specialarzt für Nervenkrankheiten, nach näherer Untersuchung es für unerlässlich erklärt, dass B. sich ½ Jahr der ärztlichen Behandlung in einer Anstalt zu unterziehen und jede musikalisch-künstlerische Beschäftigung zu meiden habe. Nur durch strenge Befolgung dieses Rathes könne eine Heilung garantirt werden; anderen Falles könne er keine Verantwortung übernehmen.

— Aus einer Stelle der neuen Ausgabe des Lisztschen Buches: „Die Musik der Zigeuner" hat man schliessen wollen, der Verfasser neige sich dem Antisemitismus zu. Dies hat Viele betrübt, die in Liszt nicht nur den grossen Künstler, sondern auch den edlen, vorurtheilsfreien, hoch über der Parteien Streit und Hader stehenden Menschen zu verehren gewohnt

waren. Diesen wird es zu freudiger Genugthuung gereichen, zu vernehmen, dass nur ein Missverständniss der betreffenden Stelle zu der erwähnten Annahme führen konnte. Ein dem Künstler nahe stehender Tonkünstler, Herr Otto Lessmann, Redakteur der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung“ übernimmt in Nr. 50 seiner Zeitschrift, denselben gegen den schmachvollen Vorwurf zu schützen, indem er einem Freunde seines Blattes auf eine darauf bezügliche Anfrage Folgendes antwortet:

„Sie sind mit Ihrer Annahme durchaus im Irrthum, Grossmeister Liszt ist nicht Antisemit. Spricht schon sein ganzes Leben für diese Behauptung, so darf ich mich auf persönliche Gespräche mit Liszt über die „Judenfrage“ beziehen, in denen er seinen durch und durch humanen und toleranten Ansichten bestimmten Ausdruck gegeben hat. Ueber den Inhalt des von Ihnen angezogenen Kapitels „über die Juden“ in Liszt's Buch „Die Zigeuner und ihre Musik“, kann ich mich für jetzt nicht auslassen, jedenfalls brauchen Sie nicht „irre zu werden an dem herrlichen Menschen Liszt.“ Ihm ist nach seinem persönlichen Ausspruch daran gelegen, mit anständigen Künstlern und anständigen Menschen zu thun zu haben, ob dieselben Christen oder Juden sind, ist ihm gleichgiltig.

— 3000 Konzerte hat Meister Bilse seit 15 Jahren im Konzerthause geleitet. Zur Feier des 3000., am 12. Dezember, fand ein Konzert mit ausgewähltem Programm statt, und zahlreiche Huldigungen wurden dem verdienstvollen Manne bei dieser Gelegenheit zu Theil.

— Die „Post“ richtet eine beherzigenswerthe Mahnung an die Väter der Stadt. Es handelt sich in derselben darum, den städtischen Behörden den Gedanken nahe zu legen, auch etwas für die Kunst, insbesondere für die Musik, zu thun. Nachdem die Stadtverwaltung durch den Beschluss des Magistrats in Betreff der Ausschmückung des Rathhauses durch monumentale Malereien einen ersten umfassenden Schritt zur Förderung der bildenden Kunst gethan, würde es ihr nur zur Ehre gereichen, auch der Musik ihre Fürsorge zuzuwenden. Wenn die Unterhaltung einer besonderen Kapelle auf städtische Kosten zu theuer sein sollte, so würden die musikfreundlichen Kreise dem Magistrat immerhin zu grossem Danke verpflichtet sein, wenn er durch eine jährliche Subvention die weitere Existenz irgend einer Kapelle ermöglichen könnte, welche unabhängig von der Privatspekulation zur Lösung höchster Aufgaben befähigt ist. Dem Magistrat selbst bieten sich bei seinen Repräsentationspflichten oft genug Gelegenheiten, eine Musikkapelle zu benutzen. Darin würde die Gegenleistung der von ihm subventionirten Kapelle bestehen, die sich bei einer also gesicherten Existenz zu einem Musterinstitut herausbilden könnte. Daran könnte sich vielleicht die Frage knüpfen, ob nicht auch in Berlin, wie in anderen Weltstädten, Musikaufführungen auf öffentlichen Plätzen, Parks und Promenaden veranstaltet werden könnten. Solche Aufführungen würden sicherlich einen bildenden Einfluss auch auf die niederen Volksschichten ausüben.

— Max Förster, in Firma August Förster in Löbau i. S. erhielt auf einen Mechanismus, welcher den Zweck hat, Klavieren eine schwerere oder leichtere Spielart zu ertheilen, das deutsche Reichs Patent No. 19955 vom 28. Februar 1882 ab gültig.

— Aus der Verbindung der Musik mit der Therapeutik ist soeben ein eigenthümlicher Sprössling hervorgegangen, nämlich ein „Douche- und Knet-Walzer“, welchen die Schlesinger'sche Verlagshandlung zu Berlin herausgiebt. Dieser Walzer verdankt seine Entstehung dem Aufenthalt des Musikdirektors Alexis Holländer in der Baasch'schen Heilanstalt zu Kiel, in welcher nach Esmarch's Anleitung die Massage betrieben wird. Ein grosses Kontingent zu den Patienten dieser Anstalt stellen die Musiker, besonders die ausübenden Virtuosen, deren herabgewirthschaftete Nerven allda durch die herkulischen Fäuste des Massagemeisters Baasch zur Raison gewalkt werden. Als Leitmotiv jenes Walzers wählte der Komponist die Noten Baasch. Auf dem Titelblatt dieses der Heilkunde gesetzten Walzerdenkmals prangt das Bild eines auf dem Marterbrett ausgestreckten Patienten, dem ein strammer Masseur die Nervosität aus- und eine feste Konstitution einknetet.

— Interessante Versuche, die Geschwindigkeit der Geschosse im Geschützrohr mittelst der von einer Stimmgabel ausgeführten Schwingungen festzustellen, werden gegenwärtig auf dem Spandauer Artillerieschiessplatz ausgeführt. Die Stimmgabel, die die Zahl ihrer Schwingungen durch einen kleinen an einer der Zinken angebrachten Stift markirt, ist in neuerer Zeit häufig zur Messung kleinster Zeiträume benutzt worden, so zur Demonstration des Fallgesetzes, zur Bestimmung der Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Pulswelle u. s. w. Der französische Oberst Severs hat nun die Schwingungen der Stimmgabel auch für den oben angedeuteten Zweck zu benutzen versucht und zwar mit bestem Erfolge. Die durch die Explosion des Pulvergases in Bewegung versetzte Stimmgabel macht 2 bis 3000 Schwingungen in einer Sekunde, die pendelartigen Schwingungen markiren sich auf einem Blatte durch Punkte, die jedoch mit blossem Auge gar nicht unterscheidbar sind und erst nach mikroskopischer Vergrösserung festgestellt werden können. Für die Spandauer Versuche ist der Apparat von einem Berliner Mechanikus, dem Herrn Reichel, geliefert.

— Am 22. Dezember verschied hier nach langen Leiden im 66. Lebensjahre Leopold Alexander Friedrich Arends, der Begründer des nach ihm benannten stenographischen Systems und des aus seinen vergleichenden und linguistischen Forschungen hervorgegangenen, höchst beachtenswerthen Werkes: „Ueber den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik.“

— Was versteht man unter Götterdämmerung? Vogel hat sie gezeichnet und gemalt, Richard Wagner hat sie komponirt, Heinrich Heine hat sie besungen, und Hunderte von Schriftstellern der verschiedensten Nationen haben sie erklärt, aber trotz alledem ist es noch nicht gelungen, Sinn und Bedeutung in das Wort zu bringen; es hört sich recht hübsch an, aber denken lässt sich dabei „absolut nichts“. Daher fragen auch Manche nicht unbillig:

Wie, wenn es gar keine Götterdämmerung gäbe, wenn das schöne Wort, welches die nordische Mythologie angeblich zum Abschluss bringt, nur auf einem Missverständniss beruhte? Und wahrlich, es ist so! Die betreffende Stelle in der „Völuspa", woher die Götterdämmerung ihren Ursprung nahm, heisst nämlich: Um Ragnav rauk röm sigtiva! Lüning übersetzte diese Worte mit der Götter Dämmerung, der Asen Fall." Das ist aber falsch. Ragnav bedeutet zwar „Götter" (im Genitiv), aber rauk, oder rock adrf hier, nach dem Ausspruch gewichtiger Kenner, nicht durch „Rauch", „Dämmerung" gegeben werden; denn an einer andern Stelle finden wir rauk stola für „Gerichtssitz"; ragnav rauk müsste daher an obiger Stelle mit „Göttergericht" oder, da die Asen die Götter waren, mit „Asengericht" übersetzt werden. Was soll man aber mit den beiden anderen Worten, „röm sigtiva" machen? Sigtiva heisst „Sieggötter". Wenn man nun das Wörtchen „röm", wie es der neueste Eddaforscher G. A. Schierenberg thut, unübersetzt lässt und es auf Rom deutet, so entsteht der höchst passende Sinn: „Der Asen Gericht über Roms Sieggötter." Und die vielumworbene Götterdämmerung? Sie bleibt, so meint die „Deutsche Lesehalle", eben Dämmerung, die, wie just jede Dämmerung, vor der Sonne, hier der Wahrheit, in Nichts verschwindet.

— Ein Pariser Spassvogel hat in launiger arithmetischer Lust eine Rechnung aufgestellt, deren Ergebniss reichen Betrachtungsstoff für sozialistische Spekulationsphantome geben möchte. Er nimmt an, dass der berühmte Violinvirtuose Sarasate bei einem seiner grossen Konzerte in London eine Einnahme von 16 500 Franken habe und fährt dann in seinem Kalkül fort: Auf die drei Stücke, welche der Virtuose in dem Konzerte ausführte, kommen 15 Seiten Notendruck, eine jede zu 16 Linien und etwa 91 Takten. Diese 15 Seiten enthalten also ungefähr 1 365 Takte. So trägt ein Takt 12 Franken, und zwar die ganze Note 12 Franken, die halbe 6 Franken, eine viertel 3 Franken, eine achtel 1 Franken 50 Centimes, eine ganze Pause 12, eine halbe 6 Franken etc. Nach dieser Veranschlagung bleiben noch 120 Franken übrig, und das ist gerade so viel, als eine jener Geigen kosten, welche das Konservatorium seinen besten Schülern als ersten Preis zuzuertheilen pflegt.

(Deutsches Familienblatt)

— In einer Soirée, welche kürzlich in Stuttgart zu wohlthätigem Zweck stattfand, spielte die dort hochangesehene Pianistin Frau Klinckerfuss einige Stücke von Bach auf einem Klaviercymbal von Ring aus dem Jahre 1699, welches seltsame Instrument auch zur Begleitung einiger von Frau Müller-Berghaus gesungenen Lieder von Bach und Durante diente.

Dresden. Herr Hofpianoforte-Fabrikant Ernst Kaps erhielt den Titel Königl. Kommerzienrath.

Paris. Den diesjährigen Rossini-Preis hat Herr Georges Mathias, Lehrer am Konservatorium, einer der wenigen noch lebenden Schüler Chopins, für eine Kantate: „Prometheus", erhalten. Preisrichter waren die Mitglieder der Akademie der schönen Künste: Gounod, Thomas, Saint-Saëns und Massenet. Das Werk des genialen Komponisten, dessen Kompositionen in Deutschland noch lange nicht genügend gewürdigt sind, wird im nächsten Jahre am Pariser Konservatorium aufgeführt werden.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Jean Vogt: Präludium in Fuge, op. 20. Breitkopf & Härtel. Neue Ausgabe.
= Bach: Gavotte aus der D-moll-Sonate.

Jean Vogt: Deux Rêveries, op. 74. No. 2. M. Bahn.
= Mendelssohn: Lied ohne Worte. No. 16.

Berichtigung.

Th. Kirchner's Plaudereien am Klavier, die in der Weihnachtsschau der vorigen Nummer aufgeführt und empfohlen wurden, sind aus Versehen in die Rubrik der 4 händigen Klavierstücke gerathen, sie gehören in die der zweihändigen.

Anregung.

„Die falsche Grösse ist ungesellig und unzugänglich. Da sie ihre Schwäche wohl fühlt, so verbirgt sie sich oder zeigt sich wenigstens nicht offen und lässt nur soviel von sich sehen, als nöthig ist, um Ehrfurcht einzuflössen, nicht als das zu erscheinen, was sie in der That ist, d. h. wahre Kleinheit. Die wahre Grösse ist ungezwungen, sanft, vertraulich, leutselig. Sie lässt sich nahe kommen und mit sich umgehen; sie verliert nichts, wenn man sie in der Nähe sieht; je mehr man sie kennen lernt, desto mehr bewundert man sie. Sie neigt sich aus Güte zu den Tieferstehenden herab und tritt ohne Anstrengung in ihre Natur zurück. Sie lässt sich mitunter gehen, vernachlässigt ihre Rechte, giebt ihre Vortheile preis, weil sie es stets in der Gewalt hat, sie wieder aufzunehmen und geltend zu machen; sie lacht, spielt und scherzt, jedoch mit Würde. Man nahet ihr zugleich mit Freiheit und Zurückhaltung. Ihr Charakter ist edel und gefällig, flösst Achtung und Zutrauen ein und bewirkt, dass uns die Fürsten gross, ja sehr gross erscheinen, ohne uns doch fühlen zu lassen, dass wir klein sind."

„Die Charaktere" von La Bruyère.

Meinungs-Austausch.

Berlin, den 16. December 82.

Sehr geehrter Herr Professor!

Falls Herrn Germer nicht schon von berufeneren Personen, als ich bin, geantwortet worden ist, bitte ich um Aufnahme dieser Zeilen in Ihrem Blatte.

Ich will mich nicht über Herrn Germer stellen, noch auf die Herren Professoren Lebert und Stark stützen, sondern einfach meine Meinung sagen.

Mir scheint nämlich, als wenn Herr Germer gerade das Gegentheil von dem beweist, was er beweisen will. — Er schreibt nämlich:

„Mezzopiano heisst, richtig übersetzt, nicht ziemlich, sondern „halbschwach“ vernünftigerweise ist es denn nur halb so stark“ — so?! nein halb so schwach als das piano, d. h. die Schwäche oder Leisigkeit wird halbirt, folglich ist es stärker als piano.

Vielleicht ist folgender Vergleich erlaubt, um die Sache zu klären:

Sauer: halbsauer nähert sich dem Süssen,

Süss: halbsüss nähert sich dem Sauren und nicht dem Versüssten.

Forte ist das Positive und piano das Negative, nach meiner Logik hat nun das Wort „mezzo“ bei beiden Worten entgegengesetzte Wirkung, eben weil es etwas Entgegengesetztes halbirt. Im mf. ist es die positive Kraft, welche halbirt wird, weshalb es leiser wird als Forte selbst, im mp. dagegen wird die Leisigkeit, also die negative Stärke, nicht die derselben noch innewohnende Kraft, halbirt, weshalb denn auch das Halbiren die entgegengesetzte Wirkung hervorbringt.

Durch Taussig's Citat ist nichts erwiesen, da er gar nicht von mp. gesprochen, nur Herr Germer sagt: „p. una corda“. Das war das legitime mp. Sollte der scharfsinnige Denker Taussig nicht allein auf diese Idee gekommen sein mp. zu schreiben, wenn er es gemeint? Ebenso bei Beethoven „piu piano“ ist natürlicher? Weise hier (also bloss hier?) identisch mit unserem mp.“

Woher weiss denn Herr Germer, dass piu piano = mp. ist? Hoffentlich ist es nur bei ihm so, und wäre es mir interessant zu sehen, wer sich noch auf Hrn. Germers Seite stellt.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

Clemens Brüstlein.

Antworten.

R. N. in Münsterberg. Brief an Hrn. K. gesandt.

E. v. A. in East Oakland, Kalifornien. Miska Hauser lebt noch. Seinen jetzigen Aufenthalt kenne ich nicht, werde ihn aber zu erkunden suchen. — Die Bearbeitung senden Sie gefl. direkt an Breitkopf & Härtel, die sich gewiss dafür interessiren werden.

F. W. in Detmold. Das musikalische Künstler-Album erschien in Augsburg bei Manz. Ein Urtheil kann ich darüber nicht abgeben, da ich es noch nicht gesehn. Der Verleger rühmt es als ein Prachtwerk ersten Ranges.

Dr. B. in Coburg. Verbindlichsten Dank. Wie Sie sehen benutzt.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Für die Dezembersitzung, welche der stellvertr. Vorsitzende, Herr Prof. Emil Breslaur leitete, hatte der Verein einen Beethoven-Abend veranstaltet, der sich eines sehr zahlreichen Besuches zu erfreuen hatte. — Herr Dr. Alfred Kalischer hielt einen Vortrag über „Beethoven, als religiöser Mensch“. Der Vortragende gab, nachdem er das Wesen der Religion im allgemeinen und speziellen erklärt hatte, ein erschöpfendes Bild von dem Entwickelungsgange des religiösen Wesens in Beethoven, von der Beschaffenheit seiner prophetischen Natur und belegte all' seine Anschauungen durch direkte Aussprüche des Meisters, wie sie in den vorhandenen Dokumenten reichlich enthalten sind. Das Resultat war, dass Beethoven nach jeder Beziehung ein Leben in Gott geführt hatte und demnach in jeder Hinsicht als echt religiöser Mensch anzusehen ist. Die Versammlung nahm den Vortrag mit lebhaftem Beifall auf. Darauf sang Frau Clara Bindhoff, von Frau Dr. Elise Breiderhoff vortrefflich begleitet, Beethovens Busslied. — Frau Bindhoff entzückte sowohl durch dieses Lied als auch im Verlaufe des Abends durch die Beethoven-Lieder: „In questa tomba“, „Partenza“ und „Johannie, ich liebe Dich“ die Zuhörer in hohem Maasse. — Der Pianist des Abends war Herr Albert Werkenthin, der für den durch Krankheit verhinderten Herrn X. Scharwenka eingetreten war. Herr Werkenthin spielte 2 Sonaten von Beethoven, op. 31 in Es-dur und op. 101 in A-dur, unter dem lebhaftesten Beifall der Hörer. — Vorher ging eine geschäftliche Sitzung, in welcher der Vorsitzende für eine geplante Vereinigung des Musik-Lehrer Vereins mit dem Berliner Tonkünstlerverein und für Abordnung einer mit den darauf bezüglichen Vorarbeiten zu betrauenden Kommission die Zustimmung der Versammlung erbittet und erhält.

Dienstag, den 9. Jan., Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Vorschläge und Anträge zur gemeinsamen Förderung des Musikunterrichts in ganz Deutschland. (Antragsteller: Herr Georg Langenbeck in Wolfenbüttel). — Vorführung von Fritz Möller's Apparat für die Fingertechnik.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung).

3. Die verschiedenen Richtungen des musikalischen Hörens.

Die Thätigkeit des musikalischen Hörens ist sehr mannigfach. Das Ohr fasst zunächst auf: den Ton nach Höhe und Tiefe, die Tonfolge nach Intervallenschritten und die melodische Wendung der Tonverbindung rücksichtlich der steigenden und fallenden Bewegung und des Uebergangs von Tonart zu Tonart mit den charakteristischen Tonschlüssen, die kontrapunktische Verbindung zweier oder mehrerer Tonreihen, welche gleichzeitig nebeneinander herlaufen, den Aufbau von Tönen zu Harmonien, ihre Verkettung und ihre Verwandtschaften. Es nimmt ferner wahr die relative Dauer und Accentuation der Töne, die Ordnung in der regelmässigen Folge der Accente oder dem Takt, die feineren Unterschiede in der Betonung, welche sich als pathetische und oratorische Accente aussprechen, die Intensität der continuitischen Tongebung, welche sich durch die an der einzelnen Stelle herrschende Tonstärke und den besonderen musikalischen Ausdruck kund giebt, kurz alles was der Rhythmik und Dynamik im weitesten Sinne angehört. Endlich fallen ins Ohr die Unterschiede der Klangfähigkeit und die Klangfarbe der musikalischen Organe, der Stimmen und der Instrumente und ihre mannigfachen Modificationen und Kombinationen.

Es ist daher keine leichte Aufgabe, das musikalische Gehör auszubilden und die Frage, wie man das Ohr des Schülers kultiviren soll, ist schwer zu beantworten. Bisher überliess man in dieser Hinsicht den Schüler fast sich selbst und seinem Glücke. Mit Unrecht. Die Bildung des musikalischen Gehörs kann und muss durch Unterricht geregelt werden und wird in doppelter Weise erfolgen können. Einen sehr elementar gehaltenen gelegentlichen Unterricht wird man mit dem technischen Studium des instrumentalen oder vokalen Vortrags verbinden, einen mehr systematisch geordneten aber dem theoretischen Studium der Komposition anschliessen. Je nach der Wahl des Instrumentes, welches der Schüler erlernt, wird die Ausbildung seines Gehörs verschieden werden, auch mit verschiedenen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Die letztern werden insbesondere stark beim Klavierunterricht hervortreten, einerseits, weil man auf absolute Reinheit der Intonation verzichten muss und anderseits, weil der einzelne Ton weniger ausdrucksvoll gegeben werden kann. Gesang und Violine sind eindringlicher für das Ohr, als das Klavier. Dort lernt der Schüler die Reinheit finden, hier wird ihm etwas als fertig gegeben, was er dafür zu nehmen hat. Dagegen hat das Klavier für das Ohr eine grosse Menge Vorzüge, welche beim Unterricht anderer Instrumente nicht zur Geltung

kommen. Die Unterstützung, welche es dem Hören von Harmonien und der kontrapunktischen Polyphonie gewährt, ist sehr bedeutend, die Feinheiten des Anschlags, die Möglichkeit der sinnigen und feinsten Nuancirung, die Feinheit der Modulation, die Präzision aller rhythmischen Darstellungsmittel u. s. w. sind Dinge von grosser Bedeutung.

Man muss nicht glauben, dass man das musikalische Gehör nach physikalischen Grundsätzen ausbilden könne. Es kommt weniger auf die physikalische Auffassung des einzelnen Tones mit seinen Obertönen, auch nicht einmal eines einzelnen Akkordes mit seinen Kombinationsbildungen und Nebenklängen, auch nicht auf scheinbar sogenannte gute Lagen desselben, als vielmehr auf das Verständniss des Zusammenhanges der Töne in einer Tongruppe und der Harmonien in einer Harmoniefolge an, welche Tongruppe oder Harmoniefolge einen musikalischen Gedankeninhalt darstellt. Um den Schüler auf den Zusammenhang der Töne zu einem musikalischen Ganzen hinzuweisen, mit einem Worte, um sein Ohr nicht an Klänge, sondern an die gedankenvolle Sprache der Musik als solche zu gewöhnen, wird man daher gut thun mit der Auffassung von Rhythmen zu beginnen und das Tonische erst später zum Gegenstand des Studiums zu machen.

Die Musikpädagogik, insbesondere die des Klavierspiels, hat durch das Talent und die Einsicht vieler ausgezeichneter Männer praktischen Berufes ganz ausserordentliche Fortschritte gemacht. Nichtsdestoweniger wird die philosophische Kritik der psychologischen Grundlagen derselben noch auf manchen Punkt zum Vortheil dieser Wissenschaft aufmerksam machen dürfen. Der Lehrgang des Klavierspiels schreitet, nachdem der Schüler die allerersten technischen Elemente begriffen hat, dazu fort, eine Tonreihe von Noten spielen zu lehren, d. h. man lässt den Schüler die Bedeutung der Notenreihe in Tönen finden. Dabei wird allerdings das Ohr geübt, indem es der Richter über Richtig und Falsch der gespielten Töne sein muss, allein es wird dabei nicht so geübt, dass es die Tonreihe in sich selbst im Anschluss an feste Normen versteht. Auf dem Wege des Denkens von der Note zur Taste und von dieser zum Ohr bleibt das erstere Stadium in der Regel die Hauptsache. Für die Bildung des Ohrs ist es nothwendig, den Gang theilweise umzukehren, so dass man dem Ohr direkt eine Tonreihe zu hören giebt, den Schüler anleitet, ihre Bedeutung zu erkennen und mit Beihilfe des Lehrers in Noten zu übertragen. In einem gewissen Sinne kann man wohl sagen, man lehrt den Schüler vorzugsweise lesen, man soll ihn aber ebensogut auch schreiben lehren. Lesen und Schreiben zugleich sind für alles Studium beides Hauptsachen. Trotz aller Bemühungen wird indessen der Erfolg der Ausbildung des musikalischen Gehörs in vielen Fällen sehr zweifelhaft bleiben. Nicht alle Schüler sind gleich gut geeignet, musikalisch hören zu lernen, ebensowenig wie alle gleich gut malerisch sehen lernen können. Es ist eine feine Disposition des Gehörorgans und eine feine Organisation des ganzen Menschen erforderlich, um sicher und rasch Musik auffassen zu können. Es giebt eine Menge verhältnissmässig wenig bekannter physiologischer Mängel des Gehörs von störendem Einfluss. Ganz abgesehen davon, dass viele Menschen auf grössere Entfernungen nicht mehr deutlich hören können, hören die meisten mit dem einen Ohre etwas höher, als mit dem andern. Solche, bei denen diese Differenz bedeutend ist, sind Diejenigen, welche man als unmusikalische Menschen bezeichnet. Ihnen ist aller Kunstgenuss versagt; sie sind nicht im Stande, die beiden Töne, welche dieselbe Schallwelle beiden Ohren zugleich giebt, in Einklang zu bringen, sie hören die einfachsten Intervalle unrichtig und alle Musik ist für sie mit hässlichem Schwirren versehen, das ihren Ohren lästig ist. Geringe Differenzen in der Tonhöhestimmung der beiden Ohren schaden übrigens nichts und kann man sich selbst mit Hilfe der Stimmgabel von der Existenz derselben an den eigenen Ohren überzeugen. Es kommen aber noch schlimmere Formen der Unvollkommenheit des Gehörs vor. Es giebt Menschen, denen alle Empfindung für die Verschiedenheit der Tonhöhe abgeht.*) Viele Menschen hören nicht gleich intensiv mit beiden Ohren, andere fassen den Ton etwas langsam auf, sodass sie rasche Figuren nicht genau unterscheiden können, sondern dass ihnen die Töne derselben ineinanderfliessen. Manche sind Täuschungen der Tonhöhe um eine Oktave unterworfen. So glauben viele das Horn im Orchester eine Oktave höher zu hören als es steht. Das Pfeifen mit dem

*) Ich selbst erinnere mich aus meiner Jugendzeit eines sehr eklatanten Falles. Ich kam eines Tages einige Minuten zu früh zur Musikstunde und hörte, vor der Zimmerthür meines Lehrers stehend, wie derselbe einem Schüler Gesangunterricht ertheilte. „Bitte hören Sie genau zu, lieber Herr H..“ sagte er zu ihm, „und singen Sie sodann, was ich Ihnen vorspiele“. Er spielte auf der Violine g, a, h, c. Herr H. sang aber statt dessen: g, g, g, g. „Bitte höher. Herr H., Sie bleiben ja auf derselben Stufe; hören Sie noch einmal“. Wiederum spielte mein Lehrer g, a, h, c, und abermals sang Herr H. g, g, g, g. Von der Neugierde getrieben, den originellen Sänger zu sehen, schlich ich mich leise ins Zimmer und sah zu meinem Erstaunen, wie Herr H. der Aufforderung höher zu singen, mit aller Anstrengung zu genügen suchte. Bei jedem folgenden g was er sang, erhob er sich mehr auf die Fussspitzen, so dass er beim letzten g in die Höhe hüpfte. Der Ton stieg aber nicht um ein Minimum in die Höhe; seine Füsse hatten eine bessere Empfindung für Höhe und Tiefe als seine Ohren.

Munde wird in der Regel der Tonhöhe nach zu tief taxirt. Manche haben keinen Sinn für Klangfarbe, sodass sie die Mischung der Blasinstrumente im Orchester nicht verstehen können, oder eine Hoboe mit einer Clarinette verwechseln.

Manche von diesen Uebelständen lassen sich durch sorgfältige Uebung des Ohres beseitigen, viele nicht. Im übrigen kann jeder, der eine gesunde Disposition des Gehörs hat, ein mittleres gutes musikalisches Gehör durch Studium erlangen.

Wie gut und wie fein aber Jemand hört, ist sehr schwer zu beurtheilen. Niemand weiss genau, wie andere hören. Der mehr oder weniger tiefe Eindruck, den die Musik auf die verschiedenen Menschen macht, hängt von der Güte des Gehörs ab. Man muss aber Jemanden schon sehr genau kennen, um aus seinem ganzen Benehmen einen Schluss ziehen zu können auf die Feinheit seiner Auffassung der Musik mit dem Ohre. Es ist dies um so schwerer, als die ganze musikalische Bildung Mängel des Ohres zu ersetzen vermögen. Beethoven's spätere Quartette sprechen es nur zu deutlich aus, dass er mit dem geistigen Ohre weit idealer hörte, als seine Zeitgenossen mit den besten leiblichen Ohren.

Die Ausbildung des musikalischen Gehörs ist, wie Alles, dem Wechsel der Zeiten unterworfen. Wir wundern uns oft, wie es möglich ist, dass eine frühere Zeit gewisse Formen des Tonsatzes wohlklingend finden konnte; allein wir vergessen dabei nur zu oft, dass wir dieselben nicht mehr so denken und vortragen, wie sie damals gedacht und vorgetragen wurden, und wissen kaum noch, dass die Instrumente unserer Voreltern, obgleich sie weit weniger klangvoll waren, als die unsrigen, dennoch dem Ohr Freiheiten boten, welche uns fremd geworden sind. Ein Blick auf die Verzierungskunst des vorigen Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Die Art und Weise, wie die moderne Musik z. B. selbst im Gesange Vorschläge behandelt, würde dem Ohr Mozart's nicht nur unverständlich, sondern vollständig unerträglich gewesen sein. Bekannt ist ferner, dass Weber eine Sammlung Bach'scher Choräle und wie er glaubte, verbessert, veranstaltete. Weber's Ohr war eben ein anderes, als das Ohr Bach's und was er für Härte hielt, haben wir erst historisch in seiner wahren und feinen Bedeutung als kerngesund und kräftig nachempfinden lernen müssen.

Die Zeit der grossen Kontrapunktisten hörte die Musik vorzugsweise vom Grundbasse aus und verfolgte von da die sich über ihm aufbauenden Stimmen. Unsere Zeit hört mit Vorliebe harmonisch und denkt kaum mehr eine Stimmenbewegung ohne vollständige Harmonie. Viele suchen das Verständniss von einer melodisch besonders ausgebildeten Stimme aus zu gewinnen und ignoriren oft unwillkürlich den sanft hinschleichenden, oft charakterlosen Bass. Wir sind an entsetzlich starke Effekte, an krasse Harmoniefolgen, an herbe, frei eintretende Dissonanzen, an chromatisch umherschweifende Modulation mit plötzlicher Umkehr zur Tonika selbst in kurzen Sätzen gewöhnt; unsere Zeit hört excentrische Steigerungen der Effekte mit Wollust; wir finden eine höchst simple Cantilene nach einem ermüdenden Sturm des Orchesters besonders hübsch; wir ertragen mit Ausdauer eine oft unerhörte rhythmische Monotonie und geniessen Perioden mit Progressionseinschaltungen von unabsehbarer Länge geduldig. Es ist kaum zu verwundern, dass heutzutage nervöse Gehörleiden unter den Musikern häufiger sind, als früher. Die Nachwelt wird über unser fast thörichtes musikalisches Gigantenthum streng richten, wenn sie sich einst klar machen wird, dass wir die feine Kunst unserer Voreltern, ein Streichquartett mit innigem Verständniss zu hören, kaum mehr gebührend zu schätzen wissen.

Die Instrumentalmusik unserer Tage entwickelt sich gleichzeitig nach zwei verschiedenen, ihrem Wesen nach dualistisch sich gegenüberstehenden Richtungen, welche an die Perceptionsfähigkeit des Ohres ganz verschiedene Ansprüche machen. Die rhythmischen, melodischen, harmonisch-kontrapunktischen und dynamisch-intensiven Bewegungsgestaltungen, welche das innere Wesen des abstrakt musikalischen Gedankens ausmachen, sind eng verwandt mit gewissen psychologischen Vorgängen des Empfindungs- und Gefühlslebens, sodass sich diese unmittelbar mit ihnen associiren und den Zuhörer in die psychische Erregung versetzen, welche vom Kunstgenuss unzertrennlich ist. Viele glauben daher, der musikalische Gedanke sei der innige Ausdruck dieser seelischen Vorgänge selbst und halten eine Komposition geradezu für die beabsichtigte Darstellung des inneren Lebens des Tondichters. Für die klassische Richtung der Musik ist diese Ansicht ein Irrthum; diese Musik bedeutet nicht diese oder jene, bei dem einzelnen Hörer zudem noch verschiedene Seelenstimmung, vielmehr ist sie eine selbstständige Gedankenplastik, an welche sich die Stimmung nur anlehnt. Für die moderne romantische Musik aber ist jene Auffassung in Wirklichkeit gefordert. Diese gleichfalls wohlberechtigte Kunstrichtung sucht mit bestimmt ausgesprochener Absicht immer Zustände und äussere Situationen zu schildern, und ist in der That hinsichtlich der Wahl der zur Realisirung dieses Strebens erforderlichen Ausdrucksmittel sehr glücklich. Trotzdem bleibt hinsichtlich der Bestimmtheit der im Hörer hervorzurufenden Stimmungen viel zu wünschen übrig und tritt deshalb ein

Programm hinzu, welches als Führer für die Phantasie hinsichtlich der psychologischen Situationen dient. Man kann nicht leugnen, dass diese Richtung der Musik viel von der Selbstständigkeit des musikalischen Denkens zu Gunsten ihres dekorativen Charakters aufgiebt. Die strengen logischen Formen der poetischen Klassicität lösen sich in freie Phantasien ungebundenen Ausdruckes auf, die Harmonik wird bei allem ihr innewohnenden Reiz unbestimmt umherschweifend, die Melodik sequenzenhaft, die Rhythmik bei aller Charakteristik breit und pomphaft und an die Stelle des musikalischen Denkens tritt ein langsam sich entwickelndes, zu höheren Regionen aufstrebendes ästhetisches Schauen und Fühlen. Die Thätigkeit des musikalischen Ohrs ist für diese moderne Romantik eine ganz andere, als bei der Musik der klassischen Richtung. Das Ohr überlässt sich einem süssen Träumen und den wohlthuenden Reizen der pikanten Kunst, die kaum im Einzelnen zum klaren Bewusstsein kommen oder auch nur zu kommen brauchen. Rasch wie der Blitz wirkt der reine klassisch-musikalische Gedanken, langsam wogend der gefühlvolle Inhalt der romantischen Musik der Neueren. Das Ohr erfasst bei dieser nicht mehr selbstthätig, sondern lauscht passiv dem berückenden Brausen eines eingebildeten Genius, der zu ihm symbolisch-mystisch redet.

(Fortsetzung folgt.)

Das Mezzopiano.

Von Dr. **J. Faisst,** Direktor des Konservatoriums zu Stuttgart.

Wiewohl die in No. 24 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter von Hrn. Germer über das Mezzopiano aufgestellten Behauptungen schon in No. 1 des neuen Jahrgangs unter der Rubrik „Meinungsaustausch“ einen wohlbegründeten Widerspruch erfahren haben, so möge es mir doch — da ich an der so genannten „offiziellen Einführung“ jenes Kunstausdrucks in die musikalische Oeffentlichkeit wesentlich betheiligt bin — gestattet sein, die angegriffene Anwendung und Erklärung des Ausdrucks noch vollständiger, namentlich auch nach der historischen Seite, zu rechtfertigen und die wahre Bedeutung des Mezzopiano für die Leser dieser Zeitschrift womöglich endgiltig festzustellen.

Mezzopiano heisst wörtlich allerdings mittelschwach oder halbschwach. Wenn statt dessen nun in der instruktiven Klassikerausgabe „ziemlich schwach“ gesetzt ist, um grösserer Deutlichkeit willen, sollte damit ein „Pseudo-Mezzopiano an falscher Stelle“ der dynamischen Abstufungen importirt sein?! Dass „mittelschwach“ nicht schwächer ist als „schwach“, sondern stärker, sollte man nicht erst beweisen dürfen: „mittelklein“ ist doch gewiss auch nicht kleiner als „klein“, sondern grösser. Mit „halbschwach“ verhält es sich aber nicht anders, wie schon Hr. Brüstlein dargelegt hat. Nach Hrn. Germer freilich müsste „halbleise“ (wie man ebensogut anstatt „halbschwach“ übersetzen könnte) „vernünftigerweise nur halb so stark“ als „leise“, somit noch einmal so leise, doppelt so leise sein — ein Widerspruch in sich selbst, da das Halbiren nun einmal das Gegentheil vom Verdoppeln ist!

Wenn nun aber mezzopiano begreiflicherweise ganz unbestreitbar stärker ist als piano, so ist darum die Unterscheidung desselben vom mezzoforte doch sprachlich vollkommen gerechtfertigt. So gut man einen „mittelgrossen“ Mann mehr zu den grossen als zu den kleinen rechnen wird, einen „mittelkleinen“ dagegen mehr zu den kleinen, ebenso ist es auch ganz in der Ordnung, einen „mittel- oder halbstarken“ Ton für stärker zu nehmen als einen „mittel- oder halbschwachen“, wiewohl mathematisch genommen, halbstark und halbschwach eigentlich einander gleich sein müssten, als die Mitte zwischen stark und schwach: das Eigenschaftswort „stark“ oder „schwach“ ist eben bei jenen Zusammensetzungen in erster *Linie* massgebend für den Begriff, der dann durch das Beiwort „mittel“ oder „halb“ näher bestimmt wird. Es ist hiernach auch ganz unrichtig, dass durch uns Stuttgarter dem Mezzopiano seine Stellung „unter den Starken“ der dynamischen Nüancirungen angewiesen worden sei und unser mezzopiano ist ein **piano**, aber ein gemässigtes, dem mezzoforte zugeneigtes.

Ob nun aber zwischen piano und mezzoforte noch Raum sei für einen Zwischengrad, und ob man, besonders wenn instruktive Zwecke eine genauere Bezeichnung der verschiedenen Stärkegrade wünschenswerth machen, recht thue, das mezzopiano = „mässig schwach“ oder „ziemlich schwach“ als die Mitte haltend zwischen piano und mezzoforte = „mässig stark“ oder „ziemlich stark“ anzunehmen — das scheint uns kaum bestritten werden zu können, wenn man bedenkt, wie gross, wie förmlich gegensätzlich der Unterschied zwischen piano und forte ist, eine Kluft, die unmöglich durch den einzigen Zwischengrad des mf. stufenmässig ausgefüllt werden kann: wenn auf der Leiter unserer dynamischen Nüancirungen das ff vom f, das pp vom p um eine Stufe absteht, so kann der Unterschied zwischen den beiden Gegensätzen f und p nicht blos 2 Stufen, sondern muss zum mindesten 3 betragen. Und soll man denn in der musikalischen Zeichenschrift nicht den wesentlichen Unterschied z. B. zwischen dem piano einer melodieführenden Stimme und dem einer blossen Begleitung ausdrücken dürfen? Das geschieht aber doch durchschnittlich weit entsprechender dadurch, dass man jenes erstgenannte piano für ein blosses mezzopiano erklärt, als wenn man dasselbe ohne weiteres zu einem mf stempeln oder umgekehrt das p der begleitenden Stimme alsbald zum pp abschwächen wollte. Ferner wo es sich um ein ausgedehntes crescendo in grossem Massstab, vom p bis zum f, oder um ein

ebensolches decrescendo vom f zum p handelt — wobei ja freilich die Tonstärke eine Menge von nicht näher bestimmbaren Zwischengraden, die kaum merklich in einander übergehen, zu durchschreiten hat — soll man da nicht unter Umständen zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkte die eine und andere Station mit genauer Angabe ihres Stärkegrads als näheres Ziel für die dynamische Erwägung aufstellen dürfen? und wird es nicht öfters erwünscht sein, solcher Stationen zwischen jenen weit voneinander abstehenden Punkten 2, statt blos 1 fixiren zu können?

Ist hiermit unsere Auffassung und Anwendung des Ausdrucks mezzopiano als logisch richtig und sachlich angemessen erwiesen, so erübrigt noch die Rechtfertigung derselben vom historischen Gesichtspunkte aus.

Dass Herrn Germer's Beweisführung auch nach dieser Seite hin ebenso misslungen ist wie hinsichtlich der sprachlichen Bedeutung des bewussten Wortes, hat schon Herr Brüstlein angedeutet. Herr G. führt eine ganze Reihe von Ausdrücken auf, die alle eine sanftere Klangschattirung, als sie unser piano bezeichnet, bedeuten sollen, und für welche alle das von ihm gekennzeichnete mezzopiano „die einfachste und praktischste Interpretation gewährleisten" soll. Aber einmal ist es nichts weniger als eine ausgemachte oder von Herrn G. bewiesene Sache, dass die Ausdrücke mezza voce, dolce, più piano, sotto voce, meno piano, piano una corda alle eine noch sanftere Klangschattirung als piano bedeuten: von „più piano" insbesondere ist dies freilich ganz unzweifelhaft; dass aber auch von „meno piano" dasselbe gelten, „weniger schwach" identisch mit „schwächer" sein soll, das ist wirklich wunderbar! Jedoch, gesetzt auch, es wäre dies alles richtig, wo ist dann ein Beweis dafür, dass jeder beliebige von jenen Ausdrücken den gleichen Stärkegrad bezeichne wie mezzo piano? Diese Identität existirt rein nur in der Phantasie des Herrn Germer!

Wir sind nun nicht gesonnen, den historischen Beweis für unsere Auffassung auf ähnliche Weise anzutreten, nämlich durch eine Interpretation des Gebrauchs in der musikalischen Praxis; denn eine solche Interpretation, wäre sie auch so schlagend als irgend denkbar, würde doch immer der Anfechtung durch gegnerische Anschauungen unterliegen. Ohnedies ist der Gebrauch des Ausdrucks mezzo piano allerdings ein verhältnissmässig seltener; wieviel seltener als F und p findet sich aber auch mf vorgeschrieben, und ist doch dessenungeachtet gewiss eine sehr berechtigte dynamische Abstufung! Wir wollen vielmehr einfach durch Anführung von Erklärungen musikalischer Schriftsteller zeigen, was man von Alters her bis auf die Neuzeit unter mezzo piano versteht. Die musikalischen Schriftsteller wissen ja doch in der Regel, Herr G. macht eben eine Ausnahme, was in der Praxis Brauch ist und Giltigkeit hat.

Vor anderthalb Jahrhunderten schon schreibt Joh. Gotfr. Walther, „fürstl. sächs. Hofmusikus und Organist in Weimar", in seinem musikalischen Lexikon (Leipzig 1732): „mezzo . . heisst: halb, it. mittelmässig. Z. E. mezzoforte, nicht gar zu stark; mezzo piano nicht gar zu leise." Etwa 100 Jahre später giebt Schillings Universal-Lexikon der Tonkunst (Stuttgart 1840 — die erste Ausgabe vom Jahre ?) wortgetreu die gleiche Definition, die Herr G. aus Gassner's Lexikon anführt: bei aller Gewundenheit der Erklärung ist doch soviel daraus ersichtlich, dass mezzo piano zwischen piano und forte steht, und nicht zwischen piano und pianissimo — sonst hätte die Abwehr „doch auch nicht stark" keinen Sinn. Das Koch- und Dommer'sche musik. Lexikon (Heidelberg 1865) erklärt: „mezzo forte, halb oder mittelmässig stark, mezzopiano nicht zu schwach." Das Musik-Lexikon von Dr. Riemann (Leipzig, 1882): „mezzo mittel-, halb-, z. B. mezzo forte halbstark, mezzo piano ziemlich leise."

Doch was brauchen wir weiter Zeugniss für eine Sache, über die „vernünftigerweise" eine Meinungsverschiedenheit gar nicht obwalten kann? Und wenn nun unsere instruktive Klassikerausgabe nach Herrn G's. eigenem Geständniss mit ihrer „prompten und greifbaren Erklärung", es den Definitionen in den Lexicis (die aber für den Unbefangenen gar nicht so „mysteriös und molluskenartig" sind), zuvorgethan hat, so werden wir nach allem Bisherigen getrost den geehrten Lesern die Entscheidung darüber anheimstellen dürfen, welche von beiden Parteien, Herr Germer oder die der „Herren Professoren in Stuttgart" „vernünftiger Weise" dem Spotte preiszugeben ist, welche von ihnen dem Mezzo piano eine „falsche Stellung usurpirt" hat und welcher Seite man die „willkürlichen Versuche" verdankt, die „mit Entschiedenheit seitens der Lehre zurückzuweisen sind."

Musik-Aufführungen.

Berlin, 9. Januar.

Schon wieder ist über eine neue Sinfonie zu berichten, die vierte im Laufe des Winters! Freilich kann, was man über sie sagt, dem Komponisten weder Freude noch Schmerz mehr bereiten, denn er gehört bereits zu den Dahingeschiedenen, die viel zu früh die Welt verlassen haben, in der ihr Talent erst noch vollkommen hätte reifen sollen. Wilhelm Fritze, — 1842 in Bremen geboren und, noch nicht vierzig Jahre alt, am 7. Oktober 1881 in Stuttgart verstorben — hat eine grosse Reihe meist noch ungedruckter Werke jeder Gattung hinterlassen und eine Sinfonie, die „Jahreszeiten" betitelt, nebst einem Klavierquintett, beide noch Manuscript, kamen in einem Konzerte des Herrn **Antoine Hekking** zur ersten Aufführung. Die vier Sätze der Sinfonie haben die Spezialtitel: „Winterabend, Frühlingsnacht, Sommermorgen und Herbsttag"; womit denn freilich die allgemeine Bedeutsamkeit, die der Schilderung der „Jahreszeiten" innewohnen sollte, erheblich ein-

geschränkt und auf das Niveau idyllischer Sonderbetrachtung herabgedrückt wird. Die musikalische Ausführung dieses Programms bezeugt in vortrefflicher Weise das solide Können des Komponisten, der es verschmäht, nach bequemer Popularität zu haschen, und der lediglich seinen Idealen nachgeht, die vielleicht zu klarerer Ausgestaltung gekommen wären, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, öfter seine eigenen Werke zu hören und so an ihnen selbst Kritik zu üben. Instrumentation, formelle Gestaltung und Gedankenreichthum lassen seine Werke sich durchaus über das Niveau des Gewöhnlichen erheben; einzelne Reminiszenzen von zum Theile sogar erheblicher Ausdehnung beweisen, dass die letzte Hand noch nicht angelegt war, die zweifelsohne auch diese beseitigt hätte. Neben den Fritze'schen Kompositionen standen eine Reihe Violoncellovorträge des Herrn B. Hekking, des von Bilse her bekannten Virtuosen, die dessen Technik und Auffassung wieder in bestem Lichte erscheinen liessen.

Das zweite Abonnementskonzert der Herren X. **Scharwenka** und Genossen brachte ein bereits bekanntes, ausserordentlich angenehm berührendes Trio von Ph. Rüfer, dem eine Reihe von Solovorträgen der einzelnen Mitglieder der Genossenschaft folgte. Herr Scharwenka spielte in bekannter Vortrefflichkeit eine eigene Komposition und eine Reihe Chopinscher Stücke, die Herren Sauret und Grünfeld wetteiferten mit ihm in dem geschmackvollen Vortrag ihrer Solonummern. Die Sängerin des Abends, Frl. Bely, hat eine sehr schöne Stimme und eine immerhin bemerkenswerthe Kehlfertigkeit; da sie aber nicht blos nach Ausweis des Programms, sondern noch mehr der gewählten Vortragsstücke nur als Koloratursängerin gelten will, so muss gesagt werden, dass diese Koloratur noch recht ungleich und verwischt ist.

Zum Abschluss gelangten am Abend darauf die Quartettsoiréen der Herren **Kotek** und Genossen, die durch ihr sorgfältig vorbereitetes Unternehmen Anspruch auf rühmlichste Anerkennung erworben haben. Ein Quartett von Rüfer und das C-dur-Quintett von Schubert führten sie auch diesmal vortrefflich aus und ernteten reichen Beifall, der nicht minder auch Frau von Schultzen-Asten, die den vokalen Theil des Abends vertrat, für ihren Gesang belohnte.

Von Virtuosenkonzerten seien zunächst das des Herrn **Walter** aus Wien erwähnt, der die Müllerlieder sang. Herr Walter ist hier bereits bekannt; er ist ein vortrefflicher Sänger, der mit dem Falsett ausgezeichnet umzugeben weiss, (leider zu gut, möchte man sagen), und der eine ganz andre Wirkung erzielt haben würde, wenn er nicht so gar süsslich sänge. Dann gab Frl. **Lankow** ein Konzert, in welchem sie ihre Vorzüge, die aus ihrer schönen Stimme und ihrer umfassenden musikalischen Bildung resultiren, wie die Schattenseiten ihres Gesangs, die sich zumeist auf ein wohl kaum noch zu beseitigendes Tremuliren und in Verbindung damit auf undeutliche Textaussprache zurückführen lassen, von neuem unter Beweis stellte; und ein drittes Konzert gab, mit ihrer Unterstützung, Frl. **Babette Lobach**, eine junge Violinspielerin von offenbar sehr bedeutenden Anlagen, mit Muth und Feuer, aber mit noch ungenügend entwickelter Technik und überhaupt noch ohne wirklich strenge Schulung. Endlich, — es war so die Zeit der Virtuosenempfehlungen, — konzertirte Hr. **Hausmann**, und stellte seine glänzenden Vorzüge als Violoncellist, wie immer, in die günstigste Beleuchtung.

Zuletzt sei noch eines Kirchenkonzertes erwähnt, in dem Hr. Kapellmeister **Radecke** als Orgelvirtuos, ausserdem aber Frau von Schultzen-Asten, Hr. Oberhauser, besonders aber Herr de Ahna sich Lorbeeren errangen.

Das wichtigste Berliner Ereigniss dieser Tage war allerdings der Abschluss der Thätigkeit des Herrn Taubert in der Direktion der Sinfoniekonzerte der Kgl. Kapelle, — über das aber an anderer Stelle schon berichtet ist. *O. Eichberg.*

Von hier und ausserhalb.

— **Max Bruch** ist an Stelle des nach Frankfurt a. M. berufenen Musikdirektors **Bernhard Scholz** in Breslau für die Direktion der Orchester-Vereinskonzerte gewählt worden und hat die neue Stellung angenommen.

— Am 2. Januar dirigirte Herr Ober-Kapellmeister **Taubert** zum letzten Male eine Sinfonie-Soirée der Königl. Kapelle. Dem schon bei seinem Erscheinen mit rauschendem Beifall Empfangenen wurde nach der ersten Nummer der Ouvertüre zu Egmont eine von zahlreichen Abonnenten unterschriebene Adresse überreicht. Die ganze Versammlung erhob sich zu einem dreifachen Hoch. Der Gefeierte sprach seinen Dank aus. Nach den Haydn'schen Kaiser Franz-Variationen ergriff er von neuem das Wort, um der Kapelle seinen Dank und seine Anerkennung auszusprechen; die Anwesenden schlossen sich durch lebhaftesten Beifall dieser Huldigung an. Endlich am 'uss des Abends sprach Herr Kapellmeister Radecke im Namen der Kapelle dem scheidenden Führer seine Verehrung aus. Hieran schloss sich ein dreifacher Tusch. Mehr als 40 Jahre war Taubert Dirigent dieser Konzerte. — Im Jahre 1842 als Nachfolger Möser's an die Oper berufen, ergriff Taubert, dem allgemeinen Wunsche der Kapelle Rechnung tragend, in Uebereinstimmung mit seinem älteren Kollegen C. W. Henning, die Initiative zur Gründung der Sinfonie-Soiréen zum besten der Königl. Orchester-Wittwenkasse, deren künstlerischer wie pekuniärer andauernder Erfolg alle Erwartungen übertraf. Von den bisher stattgefundenen 368 Soiréen hat Taubert 347 dirigirt. Gesundheitsrücksichten haben ihn veranlasst, den Dirigentenstab niederzulegen.

Hofkapellmeister Radecke übernimmt jetzt die Leitung dieser Soiréen. Möge ihm eine ebenso lange und segensreiche Wirksamkeit beschieden sein wie seinem Vorgänger.

— Das Konservatorium zu **Leipzig** zählt gegen-

wärtig 403 Schüler und zwar 97 Sachsen und 306 Nichtsachsen, aus dem deutschen Reich 218, aus dem übrigen Europa 128 und aus den überseeischen Ländern 47 Zöglinge. Die Anstalt feiert am 3. April ihr 40jähriges Jubiläum.

— Was der „Neuen Fr. Presse“ über die soeben in Budapest stattgehabte erste Aufführung der vielbesprochenen Massenet'schen Oper „Herodiade“ (Herodias) mitgetheilt wird, lässt ein fiasco d'estime erkennen. Nur das glänzend ausgestattete Ballet soll die Novität vor einem vollständigen Durchfall bewahrt haben.

— Das „Musikalische Wochenblatt“ bringt in seiner neuesten Nummer eine ausführliche Mittheilung über ein neuerfundenes Tasten - Instrument, Namens Adiaphon (das Unverstimmbare) oder Gabelklavier, welches berufen erscheint, Aufsehen in musikalischen Kreisen zu erregen. Der Aufsatz hebt als Hauptvorzüge des neuen Instruments Unverstimmbarkeit und lang tragenden modulationsfähigen, unter dem Einfluss des Spielers stehenden Ton hervor. Im Aeussern gleicht dasselbe dem Piano, ist leicht transportabel, hat Flügelmechanik und erleidet in den Hämmern keine Abnutzung, so dass der Klangcharakter stets der gleiche bleibt. Der Erfinder des Adiaphon ist Herr Wilhelm Fischer in Leipzig.

— Herr Rudolf Ibach in Barmen sandte vor Kurzem an Richard Wagner, der sich gegenwärtig in Venedig aufhält, einen kleinen Flügel mit besonders weichem Ton, wie ihn der Meister liebt. Derselbe übersandte Herrn Ibach ein prachtvolles photographisches Portrait in Lebensgrösse mit folgendem Dankbrief:

Venedig, Palazzo Vendramin, Canale Grande.

Geehrtester Freund und freundlichster Wohlthäter!

Der „Ibach“ ist heute wohlbehalten bei uns angekommen. Er erfreut mich ganz ungemein, besonders auch, nachdem ich mir bisher mit einem hiesigen Miethflügel aushelfen musste, der mir bald alle Liebe für die Musik abgewöhnt haben würde. Sie haben in der Auswahl Ihrer vorzüglichen Instrumente jedenfalls das für mich jetzt allergeeignetste getroffen, meine musikalische Stimmung ist jetzt durchaus mild und allem Schreienden abhold.

Herzlichen Dank für Ihre unendlich grossmüthige Freundlichkeit: wo ich erwidern kann, fordern Sie von Ihrem

dankbar ergebenen Richard Wagner.

Hamburg. Am 6. Januar fand im Stadttheater der erste theatralische Versuch des Tenoristen und ehemaligen Kutschers Heinrich Bötel statt. Derselbe, auf Kosten des Direktors Pollini ausgebildet, errang als Lyonel in Flotow's Martha einen grossen Erfolg. Die phänomenale Stimme, der seelenvolle Vortrag und das ungezwungene Spiel riefen endlosen Jubel hervor.

Paris. Da der 3000 Frcs. betragende Rossini-Preis im vorigen Jahre nicht vertheilt werden konnte, so waren in diesem Jahre 2 Preise verfügbar, von denen den einen, wie schon berichtet, Herr Georges Mathias, den zweiten Herr Lambert, ein Schüler Massenet's, erhielt.

Weimar. Eduard Lassen feierte sein 25jähriges Kapellmeister-Jubiläum, aus welchem Anlass ihm zahlreiche Beweise der Anerkennung und Verehrung gewidmet wurden; der Grossherzog bewilligte ihm auf Lebenszeit einen Jahresgehalt von 3000 M., die philosophische Fakultät Jena ernannte ihn zum Ehrendoktor.

Meinungs-Austausch.

Hochgeehrter Herr!

Bereits vor zwei Jahren hatte ich mich in einer Angelegenheit, welche die Hebung und Förderung des Musiklehrerstandes einerseits, und die Bekämpfung des täglich immer mehr überwuchernden musikalischen Dilettantismus andrerseits zum Zwecke hatte, mit Herrn Professor Alsleben in Berlin in schriftliche Verbindung gesetzt und demselben meine daraufhin gerichteten Pläne und Vorschläge unterbreitet, welche den unbedingten Beifall des Herrn Professor Alsleben fanden, und in einer Sitzung des Vereins der Musiklehrer- und Lehrerinnen zu Berlin berathen*) wurden. Allein dringendere innere Angelegenheiten des Berliner Vereins, sowie verschiedene grössere Arbeiten, welche meine ganze Zeit in Anspruch nahmen, und mich daher behinderten, der Angelegenheit die Aufmerksamkeit zu widmen, welche mein Interesse für die Sache gewünscht hätte, sind Ursache geworden, dass bis heute ausser dem gegebenen Anstosse weiter noch nichts in der Sache geschehen ist. Da mir aber nunmehr wieder die freie Zeit zur Verfolgung dieser Angelegenheit übrig bleibt, will ich nicht zögern, dieselbe wieder aufzunehmen, und wende mich nunmehr an sämmtliche Musiklehrer Deutschlands, welche es mit ihrem Berufe ehrlich meinen, mit der Bitte, meine Vorschläge in gütige Erwägung zu ziehen, und dieselben, falls sie meinen Ideen ihre Zustimmung ertheilen können, mit Rath und That kräftigst zu unterstützen, damit das Werk, dessen Vollendung gewiss einen Umschwung zum Besseren in unseren heutigen Musikzuständen herbeiführen wird, sobald als möglich in Angriff genommen werden kann.

Ich halte es für überflüssig, Ihnen hier die Zustände des Musiklehrerthum's, und die gesellschaftliche Stellung vieler Musiklehrer, in welche sie unverdienterweise gekommen sind, des näheren auseinanderzusetzen; Ihnen, sowie allen anderen Kollegen, wird ebenso gut wie mir bekannt sein, dass der Musiklehrer vom Gros des Publikums in sehr geringschätzender Weise nur als ein Mann beurtheilt wird, der weiter nichts gelernt hat, als sein Klavierspielen, den man in besseren Gesellschaften nur brauchen kann, um die übrigen Gäste zu unterhalten, der hinterher behandelt wird nach dem Motto: „Der Mohr hat seine Schuldigkeit**) gethan; der Mohr kann gehen“.

Von der hohen, bedeutungsvollen Aufgabe eines echten und richtigen Musiklehrers, durch seine Kunst veredelnd auf das menschliche Gefühl zu wirken und den Sinn für das Schöne zu wecken und bilden, und

*) Wenigstens vorgelesen, zur Berathung sind sie nicht gekommen. E. B.

**) „Arbeit“ nicht „Schuldigkeit“ nach Schiller und Büchmann. E. B.

so den nachhaltigsten Einfluss auf die Entwickelung des moralischen Prinzips der menschlichen Natur auszuüben, davon hat im Publikum unter Tausenden wohl kaum Einer eine klare Vorstellung; ich wage sogar zu behaupten, dass manchem Musiklehrer selber die richtige Erkenntniss seiner Aufgabe mangelt. Ebenso wird Ihnen aber auch die Ursache dieser Missachtung des Musiklehrerthums bekannt sein, welche — leider! — in der grossen Schaar derer, welche sich diesem Berufe gewidmet haben, selber wurzelt. Man betrachte nur, wer und was für Leute sich heutzutage mit Musikunterricht beschäftigen; wie viele, die sonst zu nichts mehr zu gebrauchen sind, und zu anderen Arbeiten keine Lust haben, werden, dafern sie in ihren besseren Tagen nur in irgendwelchen Beziehungen zur Klaviatur gestanden haben, einfach Musiklehrer! Ich habe in dieser Beziehung böse Erfahrungen gemacht, und geradezu moralisch und gesellschaftlich vollständig verkommene Subjekte kennen lernen müssen, die, selber nur mit den dürftigsten musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, aber dafür mit desto grösserer Frechheit sich als Musiklehrer ausgaben, und in Folge ihres prahlerischen Auftretens auch einen ziemlichen Anhang in den Mittelschichten der Gesellschaft sich zu verschaffen verstanden hatten. Hierzu mag auch wohl noch der Umstand mit beigetragen haben, dass diese Art Musiklehrer die Stunden für ein Honorar ertheilen, gegen welches der Lohn eines Handwerkers **hoch** genannt werden muss. Und was bekommt man von den Schülern solcher Lehrer zu hören? jene berüchtigten „Morceaux de Salon“, wie sie von einer gewissen Art von Komponisten en gros fabrizirt werden. — Und alles dieses Zeug wird von vielen „wunderschön“ gefunden; natürlich, sie bekommen ja auch nichts anderes zu hören.

Dass solche „Musiklehrer“ freilich den gesammten Stand erstlich auf das gründlichste beim Publikum in Misskredit — um das Wort „Missachtung“ nicht zu gebrauchen — gebracht, und zweitens auch die unmittelbare Ursache zu der jetzigen Verflachung, namentlich der Klavierlitteratur und des Klavierspiels, geworden sind, und damit einen Dilettantismus gross gezogen haben, gegenüber welchem sich ein gebildeter Fachmusiker für inkompetent erklären muss, ist eine nur zu natürliche Folgerung, als dass es noch weiterer Beweise bedürfte. Es ist traurig, dass es soweit kommen konnte, dass ein deutsches Publikum Gefallen und Geschmack hat finden können an Erzeugnissen, wie sie die „leichtgeschürzte“ Muse eines Offenbach etc. etc. auf den Markt gebracht hat, dass eine reine, unentweihte Kunstanschauung und damit die Pflege der **wirklichen** Kunst, welche die seelenvollste aller Künste genannt wird, beim grössten Theile des Volkes verloren gehen konnte, und an dessen Stelle jener Giftpilz aufwucherte, der das aesthetische Gefühl und die Moral tödtet. Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, die jetzt herrschende Sittenlosigkeit ist mit eine Folge unserer musikalischen Zustände und ihrer Konsequenzen, hauptsächlich der Operette à la Offenbach. — Soll hier aber gründliche Abhilfe geschafft werden, und die Musik als Kunst, d. h. als wirkliche Kunst in dem Sinne, wie sie es ihrer Bestimmung, ihrer Macht und ihrem Ursprunge nach sein soll, überall wieder zu Ehren gebracht werden, so müssen in erster Linie die Musiklehrer als Pioniere zu diesem Werke in's Gefecht; sie kommen am häufigsten und innigsten mit dem Publikum in Berührung, sie haben die Aufgabe, das Volk in musikalischer Beziehung zu erziehen; ihnen liegt es daher am nächsten ob, den verdorbenen Geschmack in Reinheit wieder herzustellen, und, für unsere Zeit, die Pflege einer idealen Kunstanschauung wieder anzubahnen. Dazu gehört in erster Linie die Ausmerzung aller jener unwürdigen Mitglieder des Musiklehrerstandes und ferner jeder Litteratur, welche den der Kunst schädlichen dilettantischen Bestrebungen Vorschub zu leisten geeignet ist. Am besten wäre es freilich, wenn der Musikunterricht, gleich jedem anderen Unterrichte, legislatorisch geschützt werden könnte; wenn Musikunterricht nur von akademisch gebildeten und approbirten Musiklehrern ertheilt werden dürfte; da dieses jedoch vorläufig nicht angängig ist, so mache ich folgenden Vorschlag, allerdings unter der Voraussetzung, dass in allen Betheiligten der Wille, ihre Kräfte zur Ausführung dieses Werkes anzuwenden, und das Bewusstsein der Pflichten ihres Berufes vorhanden ist:

1.

Sämmtliche berufsmässige Musiklehrer und Lehrerinnen Deutschlands treten zu einem Bunde zusammen, welcher den Namen „**Verband deutscher Musiklehrer und Lehrerinnen**“ führt, und in „Provinzial-Vereine“ und „Einzelvereine“ (Lokalvereine) gegliedert ist; das Präsidium des Verbandes führt bis auf weiteres der Vorstand des „Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen“ zu Berlin.

2.

Mitglied des Verbandes kann jeder akademisch*) gebildete Musiklehrer (Lehrerin) werden, sowie solche Musiker, welche die zur Ertheilung von Musikunterricht qualificirende Künstlerschaft besitzen. Personen, welche nicht Berufsmusiker sind, können unter keiner Bedingung aufgenommen werden. Jeder dem Verbande angehörende Musiklehrer muss Mitglied des in seiner Stadt bestehenden Lokalvereins sein, sowie auch jeder Lokalverein wiederum einem Provinzialvereine angehören muss.

3.

Zur Bildung eines Lokalvereines in einer Stadt sind wenigstens zwölf Mitglieder erforderlich: befinden sich in einem Orte nicht so viel Musiklehrer, um einen Einzelverein bilden zu können, so werden diese Musiklehrer als Einzelmitglieder des Verbandes mit der Verpflichtung aufgenommen, sich einem später etwa bildenden Vereine anzuschliessen, eventuell bei vorkommender Dislocirung sich in den an ihrem neuen Wohnorte bestehenden Verein aufnehmen zu lassen. Diese Einzelmitglieder bilden für den geschäftlichen Verkehr eine besondere Abtheilung des Provinzialverbandes, in dessen Bezirke sie wohnen.

4.

Zweck des Verbandes ist:

a) die Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen seiner Angehörigen; Schutz und Hilfe in betreffenden Fällen:
b) die Bekämpfung des musikalischen Dilettantismus und seiner schädlichen Auswüchse, welche die Verflachung der Musik und der musikalischen Litteratur herbeigeführt haben; Hebung und Veredlung des Kunstsinnes im Volke, und Wiederherstellung und Pflege einer reinen, idealen Kunstanschauung;
c) Durchführung des Prinzips: „Der Musikunterricht soll nicht allein spezifischen Kunstzwecken dienen, sondern auch als eins der anerkannt mächtigsten pädagogischen Mittel zur Bildung des Schönheitssinnes und demzufolge des moralischen Gefühls betrachtet und angewendet werden;
d) Anstrebung einer einheitlichen Unterrichtsmethode und zwar in dem Sinne, dass die Technik nur Mittel zum Zweck, nicht aber nach Art und Weise des modernen „Virtuosenthums“ Selbstzweck wird.

5.

Diese Zwecke sollen erreicht werden:

a) durch regelmässige Versammlungen innerhalb der Lokalvereine, in denen instruktive Vorträge mit daran geknüpften Diskussionen, sowie freie Besprechungen zweckdienlicher Fra-

*) Akademisch gebildete Musiklehrer nenne ich solche, die ihre **vollständige** Ausbildung in einem Konservatorium von Ruf empfangen haben

gen neben der Behandlung der geschäftlichen Angelegenheiten Hauptgegenstände der Tagesordnung bilden. Ueber die Verhandlungen ist ein Protokoll aufzunehmen, und je am Abschlusse eines Semesters ein Bericht über die Thätigkeit während des verflossenen Semesters an den Provinzialverein einzusenden;

b) durch allmälige Ausmerzung aller derjenigen Musikstücke, welche in dem Sinne dilettantischer Verflachung der Musiklitteratur und Zerstörung des reinen Kunstbegriffs geschrieben sind, oder diesen seichten und der Kunst unwürdigen Richtungen Vorschub leisten. Zu diesem Zweck ernennen die Provinzialvereine Kommissionen, welche sämmtliche neue Erscheinungen der Musiklitteratur, sofern nicht schon in dem Namen des Komponisten eine Garantie für die Brauchbarkeit des Werkes einerseits, oder die gänzliche Untauglichkeit desselben andererseits liegt, zu prüfen, und das Resultat dieser Prüfung in kurzer und systematisch übersichtlicher Weise im Verbandsorgane bekannt zu machen haben; jedes Verbandsmitglied ist verpflichtet, die von der Kommission verworfenen Werke beim Unterrichte weder zu gebrauchen noch zu dulden. Hierdurch würden die Verleger mit der Zeit gezwungen werden, von der Herausgabe solcher Werke eines Komponisten, dessen Name beständig unter den Ausgeschlossenen sich befindet, abzustehen;

c) durch Herstellung eines musik-pädagogischen Werkes, in welchem in möglichster Vollständigkeit die Grundzüge des Musikunterrichts und dessen Methodik, sowohl in Bezug auf den reinen, spezifischen Kunstzweck, als auch dessen Bedeutung und Anwendung auf die aesthetische Erziehung enthalten sind. Zur Herstellung dieses Werkes ernennt das Verbandespräsidium eine spezielle Kommission, und ist jeder Einzelverein berechtigt, durch geeignete Mittheilungen, Vorschläge, Beobachtungen etc. etc., welche direkt an diese Kommission einzusenden sind, zur Vervollkommnung dieses Werkes beizutragen;

d) durch Errichtung von Kranken- und Invalidenpensionskassen, für welche vorläufig die Bestimmungen der gleichartigen Institute des Berliner Vereins gelten.

e) Der Vorstand jedes Lokalvereins hat bei Beginn des Kalenderjahres ein Verzeichniss seiner Mitglieder, mit Angabe ihrer Wohnungen, der Unterrichtsfächer und -stufen, Sprechstunden etc. etc. im Lokalblatte zu veröffentlichen. Diesem Verzeichnisse sind auch andere, das Publikum interessirende Nachrichten, sofern sie auf den Musikunterricht Bezug haben, je nachdem beizufügen.

6.

Alle Jahre regelmässig findet eine Generalversammlung statt, welche vom Verbandespräsidium einberufen wird. Diese Generalversammlung wird von dem Verbandespräsidium, den Vorständen der Provinzialvereine und den Delegirten der Lokalvereine gebildet, und findet an wechselnden Orten statt. Gegenstände der Tagesordnung für die Generalversammlung sind: Rechnungsablage und ein allgemein übersichtlicher Thätigkeitsbericht des Verbandes vom verflossenen Jahre, Berathungen und Beschlussfassung über alle der Kompetenz der Generalversammlung zustehenden Gegenstände und Angelegenheiten des Verbandes; Vorträge über sachliche und fachliche Gegenstände, welche zur Förderung des Verbandes, der Musik, der musikalischen Pädagogik, sowie zur Hebung und Veredlung jedes Einzelnen beitragen können. Die Generalversammlung ist zugleich letzte Berufungsinstanz für etwaige Streitigkeiten jeder Art innerhalb des Verbandes, sie mögen sich auf geschäftliche oder technische Fragen beziehen. —

Mit vorstehenden sechs Paragraphen glaube ich die Grundzüge einer umfassenden Organisation des Musikunterrichts genugsam gezeichnet zu haben; die detaillirteren Bestimmungen würden später noch festzusetzen sein. Ich halte mich für überzeugt, dass auf diese Weise sich ein Uebergang zum Besseren anbahnen lässt, dass eine konsequent durchgeführte Anwendung der Verbandsgrundsätze dem Publikum endlich die Ueberzeugung aufdrängen muss, es stehe sich doch besser, wenn die Kinder von einem dem Verbande angehörigen Musiklehrer unterrichtet werden, als von einem zu Anfang dieses Schreibens charakterisirten Lehrer von der „wohlfeilen" Sorte. Ich ersuche Sie ergebenst, diese meine Vorschläge in Erwägung ziehen zu wollen, und gleichzeitig darüber zu berathen, auf welche Art und Weise, falls Sie die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der Gründung des von mir intendirten Verbandes anerkennen sollten, das Projekt bei den Musiklehrern des deutschen Reiches am schnellsten und geeignetsten verbreitet werden kann, damit die Realisirung desselben möglichst bald vollzogen werde; wir würden dann später dahin zu streben haben, auf dem einen oder anderen Wege einen legislatorischen Schutz unseres Standes und Berufes herbeizuführen, — davon dann mehr zu geeigneter Zeit.

Georg Langenbeck,
Wolfenbüttel bei Braunschweig.

Ich ersuche hiermit die geehrten Kollegen und Kolleginnen über diese von Herrn Langenbeck angeregte, überaus wichtige Angelegenheit ihre Meinung an dieser Stelle zu äussern.

Emil Breslaur.

Nochmals das Mezzo-piano im Klavierspiel.

In der in No. 24 (V. Jahrgang) dieses Blattes veröffentlichten Studie weist Herr H. Germer dem mezzo-piano seine Stelle zwischen p und pp an, entgegen der Interpretation von Lebert und Stark, welche diesen Stärkegrad zwischen p und mf einreihen. Die Auffassung des Herrn G. hat mich so sehr frappirt, dass ich nicht umhin kann, hiermit seiner Interpretation des Ausdrucks mezzo-piano entschieden entgegen zu treten. Es bleibt natürlich den Professoren Lebert und Stark überlassen, ihre Auffassung selbst zu rechtfertigen, und ich bemerke ausdrücklich, dass ich kein Stuttgarter Zögling bin und also den Gegenstand nicht etwa vom Standpunkt einer Partei, sondern rein objektiv behandeln werde.

Herr G. findet, dass die künstlerisch vollendete Ausführung vieler Kompositionen der bedeutendsten Tondichter die Einschaltung eines zwischen p und pp liegenden Stärkegrades erfordern und belegt das durch Beispiele zur genüge. Ganz richtig; damit bin ich auch einverstanden, nur nicht mit jenem Schluss, den er aus dieser Voraussetzung zieht. Er folgert nämlich, dass dieser Stärkegrad gerade mezzo-piano heissen müsse, weil er sich „organisch" (?) in die Tonstärke-Skala einfüge und weil unsere grossen Komponisten nie das Bestreben zeigten, noch einen Stärkegrad zwischen mf und p einzuführen. Ist das logisch? Das hiesse ja mit andern Worten etwa: Weil man einen zwischen mf und p liegenden und mit mezzo-piano bezeichneten Stärkegrad noch nie angewendet hat, so giebt es gar keinen solchen und man kann also den Namen, der nur diesem Stärkegrad eigen ist, einem beliebigen anderen Grad der Tonstärke geben und er muss sich doch „organisch" in unsere Tonstärke-Skala einfügen. (!) Herr G. geht von falschen Voraussetzungen aus und gelangt mithin zu einem falschen Schluss. Das werde ich in der Folge nachweisen.

Die meisten theoretischen Werke (siehe Marx, allgemeine Musiklehre: Maass der Tonstärke) unterscheiden folgende fünf Stärkegrade oder Abstufungen der Tonstärke: 1. pp — sehr leise; 2. p leise; 3. mf — mittelstark; 4. F — stark; 5. FF — sehr stark. Dabei wird ausdrücklich bemerkt, dass noch viele

Zwischengrade möglich seien — also wohl auch einer zwischen p und mf. Dass noch kein Komponist diesen Stärkegrad anwandte, wie Herr G. behauptet, beweist noch lange nicht, dass er überhaupt nicht existire oder keine Existenzberechtigung habe.

Der dritte Stärkegrad (mf) ist der wichtigste. Er ist der Ausgangspunkt für die andern. In aufsteigender Linie folgen F, FF, FFF, umgekehrt in absteigender Richtung p, pp, ppp. Der Sprachgebrauch fasst F und p als Gegensätze auf; FFF und ppp sind gleichsam die beiden Pole, mf ist der Mittelpunkt.

Hält man nun daran fest, dass mf der Ausgangspunkt ist für die übrigen Grade der Tonstärke, so kann kein Zweifel mehr herrschen, wo mezzo-piano „organisch" einzureihen ist. Denn p bezeichnet einen Stärkegrad, der in absteigender Richtung um ein gewisses von mf entfernt ist, mithin kann mezzo-piano nur die Hälfte so weit entfernt sein und muss also einen Stärkegrad bezeichnen, der zwischen mf und p liegt und nicht noch über das p absteigend hinausgeht, wie Herr G. meint.

Aber auch schon aus dem Worte mezzo-piano selbst lässt sich diese Auffassung begründen. Herr G. hält, wie es scheint, sehr viel auf wortgetreue Uebersetzung dieses Ausdrucks, wenigstens entsetzt er sich ob der Lebert- und Stark'schen Verdeutschung von mezzo-piano, welche es mit „ziemlich schwach" ganz sinngemäss übersetzen. Es wird ihn vielleicht überraschen, zu vernehmen, dass er selbst auch nicht genau übersetzt hat. Kein gutes italienisches Lexikon übersetzt piano mit schwach und umgekehrt wird schwach auch nirgends mit piano im Italienischen ausgedrückt. Man vergleiche z. B. Valentini, gran dizionario, dort steht: Piano (T. di mus) **leise, sanft,** „schwach" sucht man vergebens. Die zuverlässigsten Lehrbücher (Marx) übersetzen aber auch „piano" immer mit „leise", was auch viel besser und bezeichnender ist, als das mehrdeutige Wörtlein schwach. Herr G. hätte also mezzo-piano folgerichtig mit **halbleise** oder **halbsanft** übersetzen müssen. Es ist doch gewiss einleuchtend, dass halbleise nicht ganzleise ist und mithin etwas stärker sein muss, als leise. Wenn z. B. ein Schüler leise spielt, und man sagt ihm, er solle jetzt nur halbleise spielen, so wird er das gewiss in dem Sinne auffassen, dass man ihm befohlen habe, er solle jetzt nur halb so leise, d. h. etwas stärker spielen.

Nun passirt es Herrn G. in seiner „kritisch-historischen Studie", dass er geradezu sich selbst widerspricht. Er sagt wörtlich: „Und da hätten wir denn sogar für unser mp ein „meno piano" gefunden, ganz analog dem mf, das man ja auch als „meno forte" interpretirt; ferner: „Besonders Beethovens Bezeichnung „più piano" im D-Trio ist ein glänzender Beweis dafür, dass sein feines musikalisches Empfinden zwischen dem p und dem pp mitten inneliegend noch eines dynamischen Stärkegrades als nothwendige Abstufung bedurfte und für die praktische Ausführung zu verdeutlichen suchte." Im ersten Satze wird behauptet, dass meno-piano und mezzo-piano schärfer seien, als p, und im zweiten wird zugegeben, dass più piano auch schwächer sei als p. Demnach müssten also meno (weniger) piano und più (mehr) piano das Gleiche bedeuten, d. h. beide Ausdrücke bezeichneten einen zwischen p und pp liegenden Stärkegrad. Es herrscht kein Zweifel, dass più piano schwächer ist als p, folglich muss meno piano wohl das Gegentheil bedeuten, also stärker sein als piano.

Herr G. gelangt zu einem falschen Resultat, weil er eben vergisst, dass die Ausdrücke p und f Gegensätze sind und dass sie der Sprachgebrauch als solche auffasst und behandelt. Gerade um diesen Gegensatz zu bezeichnen, gebrauchen wir im Deutschen häufig „schwach" statt „leise", weil dem „leise" der Ausdruck „laut" gegenüber stehen musste, welches Wort jetzt aber weniger mehr im Gebrauch ist. Nach Luthers Bibelübersetzung höhnt z. B. Elias die Baalspriester, indem er sagt: „Rufet lauter!" Das ist doch gewiss ebenso bezeichnend, als wenn er sagte: „Rufet stärker!"

Meno piano sei schwächer als piano, meint Herr G., weil man ja auch meno forte für schwächer als forte interpretire. Dabei lässt er ausser Acht, dass das gleiche Wörtlein, wenn es mit entgegengesetzten Ausdrücken verbunden wird, nicht die gleiche, sondern jeweilen die gerade entgegengesetzte Wirkung hervorbringen muss. Beispiele hierfür liessen sich zu Dutzenden anführen: Weniger gut heisst mit anderen Worten schlechter als gut, weniger schlecht dagegen heisst besser als schlecht; weniger stark (mf) heisst schwächer als stark, weniger schwach (mp) heisst stärker als schwach. Nach Herrn Germers Lehre müsste auch pp stärker sein, als p, denn FF ist ja auch stärker, als F. Diese Ansicht wird aber Keiner zu der seinigen machen wollen.

Der geneigte Leser wird nun vollkommen klar sein, was mezzo-piano bedeutet und wo dieser Grad der Tonstärke „organisch" einzureihen ist. Man sei also gerecht und lasse dem armen mp seinen wohlverdienten Platz zwischen mf und p und gebe ihm nicht, wie es Herr G. will, einen ganz anderen Stärkegrad. Eine solche Willkürlichkeit und Inkonsequenz gäbe Anlass zu sich stets wiederholenden Missverständnissen und Deuteleien.

Sollten die Ausdrücke: „Sotto voce, mezza voce, p. una corda etc." nicht genügen zur Bezeichnung des von Herrn G. gewünschten Stärkegrades, so nehme man den Ausdruck mezzo-pianissimo, welcher ganz analog dem mezzo-piano einen Stärkegrad bezeichnen muss, der zwischen p und pp liegt, also etwas stärker ist, als pp. Hier ist gewiss keine falsche Auffassung möglich, denn es wird Niemand mezzo pp noch schwächer als pp spielen wollen!

Es könnte lächerlich erscheinen, eines Wörtleins wegen so viel Aufhebens zu machen; allein Herr G. sagt selbst in seiner „kritisch-historischen Studie", es sei Aufgabe der Lehre, jeden willkürlichen Versuch entschieden zurückzuweisen und so muss man denn auch seine Auffassung, als willkürlich und der Natur der Sache widersprechend, gleich entschieden zurückweisen. Wir haben in der Theorie der Musik so viele mehrdeutige Ausdrücke, die zu falscher Auffassung Anlass geben, so viele willkürliche und inkonsequente Bezeichnungen (a, h, c etc. statt a, b, c etc.), dass es wohl gerechtfertigt ist, einem neu einzuführenden terminus technicus etwas scharf zu Leibe zu rücken, bevor man ihm offiziell das Bürgerrecht schenkt.

Zürich. P. Jeklin.

Enschede (Holland), den 29. Dezember 1882.

Sehr geehrter Herr Professor!

Soeben erhalte ich die No. 24 des „Klavier-Lehrer" und bitte um Erlaubniss, Ihnen meine Gedanken über den Aufsatz des Herrn H. Germer (mezzo-piano) kurz entwickeln zu dürfen.

Zunächst möchte ich, um meinen Standpunkt von vornherein klar zu stellen, sogleich erwähnen, dass für mich bis jetzt die Herren Prof. Lebert und Stark in dieser Sache allerdings als Autorität gegolten haben und ferner gelten werden, so lange das Gegentheil so geschickt bewiesen wird, als Herr G. hier thut. Herr G. will zwei Wege einschlagen, um, wie er sagt, zur Erkenntniss der Wahrheit zu gelangen, da er aber den einen sogleich selber verwirft, so brauchen wir ihm glücklicherweise nur auf dem zweiten zu folgen und man wird gestehen müssen, dass es wohl kaum einen besseren giebt, aber wahrscheinlich

werden die meisten der Kollegen mit mir genau auf das entgegengesetzte Resultat kommen von demjenigen, welches Herr G. so kühn daraus zieht.

Dieser Weg besteht nun nach Hrn. G.'s Worten darin, „dass mit jenen zweifelhaften theoretischen Axiomen der Schriftsteller (wovon er im vorhergehenden Satze spricht) die Probe auf ihre Stichhaltigkeit an wirklichen Kunstwerken der verschiedensten Autoren vorgenommen wird. Wir wollen nun in Folgendem sehen, ob die Sätze des Hrn. G. die Probe auf ihre Stichhaltigkeit bestehen.

Hr. G. findet, und kann man ihm vielleicht darin nicht entgegentreten, das Mezzo-Piano in die Literatur zuerst bedeutsam eingeführt in der instruktiven Ausgabe der Beethoven'schen Klavierwerke bei Cotta und durch die Herausgabe der Herren Professoren Lebert und Stark in der bekannten Weise erklärt. Da indessen Hr. G. das mp. lieber auf einer anderen Stelle sieht, als auf derjenigen, die ihm von oben gedachten Herren angewiesen wurde, so muss er zur Erkenntniss der Wahrheit diesen Ausdruck resp. dessen Bedeutung zunächst untersuchen und ergiebt die Verdeutschung natürlich „halbschwach".

Nun kommt der Satz, in dem der Logik arg mitgespielt wird und mit dem Herr G. dennoch seine Ansicht bewiesen zu haben glaubt:

> „Mezzopiano heisst richtig übersetzt nicht „ziemlich" sondern „halb"-schwach. Vernünftigerweise ist es dann nur halb so stark als das piano."

Man beachte, dass Hr. G. sagt „vernünftigerweise", er wird mit diesem Worte ausdrücken wollen, dass der „natürliche" oder, um mit einem Kunstausdruck zu reden, „gemeine Menschenverstand" keine andere Deutung zulässt, und nur so ist auch der darauf folgende Ausfall gegen die Herren Lebert und Stark zu begreifen. Sehen wir indessen, ob das stichhaltig ist.

Wir sind hier zunächst in der glücklichen Lage, Hrn. G. mit seinen eigenen Worten schlagen zu können, er sagt nämlich weiter: „In der ganzen Welt ist doch die Hälfte kleiner als das Ganze", nun gut, ist die Hälfte kleiner, so kann also doch unmöglich die Hälfte von schwach so schwach sein als ganz schwach; halbschwach muss doch immer weniger schwach sein und „weniger schwach" ist in der ganzen Welt gleichbedeutend mit „stärker".

Es liesse sich nun wohl darüber streiten, ob das mp. schwächer sein sollte, als das mf., ob nicht beide auf derselben Stufe stehen, ja, ob sie sich nicht etwa kreuzen, so dass das mp. gar noch etwas stärker zu executiren wäre, als mf. Alles dieses ist im Augenblicke wohl unnöthig, und ich glaube, der Platz, den ihm die Herren Lebert und Stark nun einmal angewiesen, dürfte doch wohl schon zu sehr mit dem Empfinden eines grossen Theiles der heutigen musikalischen Jugend verwachsen sein, als dass es sich so leicht daraus verdrängen liesse. Folgen wir den Ausführungen des Hrn. G. weiter, so kommen wir an den Nachweis, dass es in der That vielleicht an einer Bezeichnung für einen Stärkegrad zwischen p. und pp. fehlt; ich will das zugeben, obwohl es für mich nicht ganz zweifellos ist, dass die angeführten Heroen unserer Kunst, vor allen Beethoven, Mozart, Chopin oder Carl Tausig, „einer der scharfsinnigsten Denker unter den modernen Klaviervirtuosen", das mp. nicht gekannt haben sollten.

Kannten sie es aber und wandten es nicht an, wo sie doch entschieden das Bedürfniss für einen solchen Ausdruck fühlten, wie Hr. G. behauptet, so ist das für mich fast ein neuer Beweis, dass das mp. eben dahin nicht gehört, wohin Hr. G. es gerne haben möchte.

Wie gegen den Schluss seines Aufsatzes Hr. G. die beiden entgegengesetzten Begriffe più piano und meno piano in denselben Topf werfen, d. h. beide als einen Grad schwächer als das p. annehmen kann, während sie das Niveau des piano doch „begreiflicherweise" nach verschiedener Richtung hin verlassen, das eine nach der des F. hin (meno piano) und das andere nach der des pp., das begreife, wem es möglich ist. **August Oertel.**

Antworten.

Für die freundlichen Glückwünsche zum Jahreswechsel sage ich hiermit den verehrten Gönnern und Freunden des „Klavier-Lehrer" meinen verbindlichsten Dank und erwidere dieselben auf das herzlichste.

Poststempel Danzig. Brief angekommen, und an Herrn Dr. Wolf besorgt.

F. G. in Amsterdam. Alle die von Ihnen namhaft gemachten Themen sind in den früheren Jahrgängen des Klavier-Lehrers erschöpfend behandelt worden. Sie können die bisher erschienenen 5 Jahrgänge broschürt oder elegant gebunden von der Verlagshandlung beziehen.

G. E. in Luzern. Ob die Grösse der Ohren für das gute musikalische Gehör bestimmend ist, wage ich zu bezweifeln. Wäre es der Fall, dann müsste sich ja dem bekannten langohrigen Grauchen eine brillante Laufbahn eröffnen und er würde vielleicht manchem zweibeinigen Kapellmeister erfolgreich Konkurrenz machen.

L. E. Sie haben Recht. „Gott schütze mich vor meinen Freunden!" so kann auch Richard Wagner mit Bezug auf das neueste Werk des Herrn Edmund v. Hagen: „Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst" ausrufen. Kaum jemals dürfte zu Gunsten der Wagner'schen Kunst etwas so Widersinniges und Geschmackloses veröffentlicht worden sein als das Folgende: „Wer nicht die Fähigkeit hat, von der Erscheinung zu abstrahiren, der muss der echten Kunst fern bleiben, zumal der Wagner'schen Kunst, weil diese, an der früheren Kunstentwicklung sorgfältig und gründlich gemessen, aller bisherigen Kunst überlegen ist, ja als die einzige Kunst angesehen werden muss, welche ganz auf Besonnenheit, Vernunft und Geist beruht und besteht, während die sonstige sogenannte Kunst, als aus „natürlicher Phantasie entquollen" in Willkür zerfällt." „— — — Für unzarte und rohe Naturen, für kleinliche, unbesonnene und unweise Menschen ist das Aesthetische nicht lehrbar. Möchten daher doch alle groben und rohen Menschen der Kunst überhaupt fern bleiben, namentlich die „deutschen Flegel", sowie auch die sogenannten vornehmen Frauen, welche dem zarten, wahrhaft gebildeten und milden Philosophen gegenüber rüde Knotinnen sind."

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Januarsitzung beschäftigte sich der Verein vorzugsweise mit dem Vorschlage des Herrn Georg Langenbeck in Wolfenbüttel über die Gründung eines allgemeinen Deutschen Musiklehrer-Vereins. Das darauf bezügliche Promemoria las Herr Prof. E. Breslaur vor. Motiv zu diesem Vor-

gange des Herrn Langenbeck ist das Bestreben, den Musiklehrerstand als solchen und durch diesen den Musikunterricht überhaupt auf eine idealere Höhe zu bringen, als es jetzt noch der Fall ist. Sowohl der Herr Referent wie auch alle anderen Redner, die sich über diese Angelegenheit äusserten, erkannten die Wichtigkeit und damit den guten Kern des Langenbeck'schen Projekts an, wenngleich sie sich nicht mit allen Paragraphen desselben einverstanden erklären konnten. Wenn auch das Entscheidende über die event. Organisation nach dem Wunsche des Herrn Dr. Kalischer erst einer späteren Generalversammlung vorbehalten bleibt, so erklärt die Versammlung doch schon heute auf Prof. Dr. Alsleben's Antrag, dass sie die Idee des Herrn Georg Langenbeck sympathisch begrüsst und als wichtig anerkennt.

Darauf erläuterte Herr Musiklehrer Max. Wagner den von ihm erfundenen Musik-Lehrmittel-Apparat, welcher den Zweck verfolgt, dem Schüler alles, was er hinsichtlich der Noten, der Tonarten, der üblichen Akkorde und des Transponirens zu erlernen hat, in leichtester Weise zur Anschauung und zum Verständniss zu bringen. Der Apparat bildet gleichsam eine Ergänzung zu jeder Klavierschule, dürfte aber auch von Lehrern und Lernenden jedes anderen Zweiges der Musik mit Nutzen angewendet werden.

Herr Prof. E. Breslaur führte noch einen Apparat für die Technick der Finger von Fritz Möller in Altona vor, dessen ingeniöse Erfindung allgemein anerkannt wurde. — Prof. Alsleben theilt mit, dass die Vereinsmitglieder auf Vorzeigen ihrer Mitgliedskarte Zutritt zu den Soiréen des Tonkünstlervereins haben. — Auf Dr. Kalischer's Anregung beschliesst die Versammlung, in diesem Jahre wieder ein Stiftungsfest zu feiern.

Anzeigen.

Offene Stellen.

☞ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☜

Bei dem Musik-Vereine in **Bielefeld** ist die Stelle des **Musikdirektors** sofort oder später zu besetzen. Bewerbungen an Herrn Rechtsanwalt Dr. Klasing in Bielefeld.

Ein **tüchtiger, gewissenhafter Klavierlehrer** wird für die „Pfälzische Musikschule“ gesucht. Ein Bewerber, welcher gleichzeitig tüchtiger **Cellist** ist, würde den Vorzug erhalten. Antritt kann **sofort** stattfinden. Jahresgehalt vorläufig 1200 M.

Neustadt a./Haardt, Rheinpfalz.

Hermann Friedrich, Musikdir.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.

Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.

Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

// Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung).

4. Wechselwirkung zwischen Gehör und musikalischer Bildung.

Es ist eine interessante Aufgabe, zu untersuchen inwieweit und wodurch die Ausbildung des musikalischen Gehörs unserer grossen Komponisten aus ihren Werken zu erkennen ist. Wir wollen hierüber nur Einiges andeutungsweise erwähnen. Mozart's Gehör war nach allen Richtungen gleich fein entwickelt; gleich hoher Sinn für den Wohlklang der Harmonie, wie für die Schönheit der melodischen Formen, die Freiheit in der Handhabung der kontrapunktischen Kunst, die Charakteristik der rhythmischen Zeichnung und die lebensfrische Dynamik deuten unverkennbar auf die universelle und harmonische Gesammtbildung seines Ohres hin.*) Es ist bekannt, dass er alles Schreiende und das Ohr ermüdende von der Hand wies. Haydn's Ohr war bei weitem nicht so universell ausgebildet, Rhythmik und Melodik walten bei ihm vor. Beethoven's Gehörorgan scheint schon von Jugend auf etwas leidend gewesen zu sein. Vielleicht erklärt sich dadurch der etwas geringere Sinn für Wohlklang der Harmonie*) und die weit höhere Ausbildung des rhythmischen Elementes in vielen seiner Werke. Beethoven ist unstreitig der grösste Rhythmiker; es wäre eine sehr verdienstvolle Arbeit, seine Rhythmik umfassend und kritisch zu untersuchen. Aus seinen späteren Werken spricht aufs deutlichste die Vertiefung des innerlichen Hörens auf Kosten des äusseren Wohlklanges. Bach's Ohr war streng an die eiserne Konsequenz der selbstständigen Stimmführung gewöhnt. Vieles aber, was wir in seinen Werken bei oberflächlicher Betrachtung als Härten empfinden, ist seinem Ohr weit milder erschienen. Man muss ihn sich vorzugsweise als den grossen Organisten denken und von der Klangweise der Orgel aus seine Musik beurtheilen. Das Ohr des Organisten hat Gelegenheit Klangwirkungen kennen zu lernen, die anderen Musikern entgehen. Hierher gehört z. B. die Bildung tiefer Kombinationstöne und ihre Verwerthbarkeit als leichte Präsonanz des wirkungsvollen Eintritts eines Basstones u. dgl.

*) Mozart hatte ein eigenthümliches, von dem gewöhnlichen Bau des Ohres abweichendes Gehörorgan, das mehr, als es für schön gilt, vom Kopfe abstand und eine grössere Oeffnung hatte, als man sie sonst findet. Es ist in seiner Lebensbeschreibung Nissen's abgebildet. Ein solches Ohr soll auf ein glückliches Gehör deuten. E. B.

*) Dies scheint mir noch kein Beweis für den Mangel eines feiner organisirten Ohres. Beethoven, nur mit dem Sinne für das Wohllautende, wäre eben kein Beethoven. Er wählte stets die richtigen Mittel zur charakteristischen Darstellung seiner erhabenen Ideen und durfte demzufolge vor gewissen schroffen Uebergängen, falls sie nur treffend das ausdrückten, was er sagen wollte, nicht zurückschrecken. Das Charakteristische ist nicht immer das Wohllautende, und ohne das Charakteristische gäbe es keine moderne Musik. E. B.

Viel liesse sich hier über das Ohr des Sängers und Instrumentalisten sagen. Wie verschieden die Geiger hören, bemerkt man an ihrer Intonation. Dieselbe Tonleiter wird von zweien von ihnen ganz verschieden gespielt. Allerdings sind die Unterschiede in den Intervallenschritten sehr gering, allein sie sind vorhanden. Viele haben eine sichere und feststehende, ruhige Intonation, sodass sie dieselbe Phrase stets auf dieselbe Weise spielen, andere wechseln in der Intonation ohne es zu wollen und bringen dadurch eine unangenehme Unruhe für das Ohr hervor. Wie es kommt, dass Quartettspieler, welche lange zusammen spielen, es zu einer wunderbaren Schönheit der Gesammtintonation bringen, ist nicht leicht zu erklären. Das Ohr des Klavierspielers ist in Bezug auf Reinheit der Intervalle oft etwas stumpf, dagegen sehr fein in Bezug auf Rhythmik und auf die Beurtheilung der Nüancen des Anschlags, ebenso in Bezug auf weitgehende harmonische Modulation und pikante enharmonische Wendungen. Im allgemeinen kann man wohl sagen, dass wir die Musik rein denken und auch jeden Zusammenklang von Tönen je nach seiner Bedeutung und mit Rücksicht auf die Fortschreitung der einzelnen Töne ganz apart charakteristisch im Geiste fühlen, dass wir aber in der wirklichen tonischen Darstellung etwas nachlässig sind und uns mit einer mittleren Tonreinheit begnügen, wo wir höhere Ansprüche verwirklicht sehen könnten. Vielleicht dass es einer späteren feinhörigen Zeit vorbehalten ist, in den Stimmen eines Beethoven'schen Quartetts auch die Intonation zu bezeichnen und die Mittel anzugeben, wie dieselbe sicher zu erreichen ist. Bis jetzt herrscht hierin eine dem denkenden inneren Hören des Komponisten wenig entsprechende Willkür.

5. Rhythmische und dynamische Bildung des Ohrs.

Ohne bei den allgemeinen Betrachtungen über das musikalische Ohr länger zu verweilen, wenden wir uns jetzt zu den Methoden der Ausbildung des Gehörs und beginnen, einer obigen Bemerkung entsprechend,*) mit dem rhythmisch-dynamischen Theile unseres Studiums.

Die ersten Uebungen, welche man selbst mit den kleinsten Schülern vornehmen kann, betreffen das Erkennen des Taktes, als des Grundnetzes aller rhythmischen Zeichnung. Man spiele dem Schüler ein eindringliches Tonstück lebhaften Tempos im einfachen zweitheiligen Takt mit exakter Accentuation präzis vor und lasse ihn danach marschiren. Er wird die fortreissende Gewalt des Taktes lebhaft fühlen und von selbst die Accente zählend markiren. An passenden Beispielen fehlt es nicht, Militärmärsche, ein Galopp, ein Schottisch etc. sind vorzügliches Uebungsmaterial. Nach öftern gelegentlichen Wiederholungen dieses Verfahrens gehe man zu langsamerem Tempo über und lasse gleichfalls laut zählend marschiren. Als Beispiel diene etwa das Liedchen: „Freut euch des Lebens" oder der Chor: „Seht, er kommt mit Preis" aus Händel's Judas Maccabäus, Melodien aus der Zauberflöte von Mozart etc. Aehnliche Uebungen nehme man nach einiger Zeit, aber immer nur gelegentlich mit dem dreitheiligen Takt unter Anwendung von Menuetten, Walzern, des „God save the king", des „Gaudeamus igitur" etc. vor. Man trage die Stücke abwechselnd langsam und rasch vor, um dem Schüler die Unabhängigkeit des Taktes vom Tempo zu zeigen. Man wechsle sodann zwischen Tonstücken zwei- und dreitheiligen Taktes und lasse ihn die Taktart bestimmen. Dabei lehre man ihn, den Auftakt zu erkennen. Grösseren Umfang gebe man diesen, mannigfachen Veränderungen zu unterwerfenden Uebungen bei kleinern Schülern nicht, benütze aber jede Gelegenheit eines militärischen Aufzuges und dergl., um sie auf das Packende des Taktes und die Schönheit präziser Tonbewegung aufmerksam zu machen. Beim Klavierspiel verlange man unerbittlich eine besonnene Vorausüberlegung, welche alles Stocken des Taktes vermeidet. Der kleine Schüler fühle den Takt vorläufig als die Hauptsache der Musik; man wähle aber auch die Uebungsstücke nicht blos für seine Finger, sondern auch für sein rhythmisches Ohr. Später erweitert sich der beschränkte Gesichtskreis von selbst.

Aeltere Schüler lasse man auch zusammengesetzte Taktarten bestimmen. Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser" giebt Gelegenheit zu nützlichen Bemerkungen über Hauptaccent, Auftakt und Uebereinstimmung der sprachlichen Betonung mit der musikalischen.

Eine weitere Gattung von Uebungen, die man aber nur mit bereits vorgeschrittenen Schülern vornehmen wird, betrifft das Erkennen der rhythmischen Gliederung der Tonstücke. Man erkläre sorgfältig die regelmässig gebaute 8taktige Periode, zerlege sie in Vorder- und Nachsatz, jede von diesen in seine beiden Abschnitte und jede dieser letzteren in mehrere Motive, als die kleinsten Bestandtheile des Musikstücks, welche sich noch erkennbar ausscheiden lassen und nur einen Hauptaccent besitzen. Man gebe die nöthigen Erläuterungen über männliche und weibliche rhythmische Cäsuren und zeige, wie sie im Tonstück scharf ausgeprägt oder auch durch Füllungen verdeckt werden können. Umgekehrt baue man eine Periode aus ihren Bestandtheilen auf. Nach diesen Erläuterungen spiele man dem Schüler gut

*) S. unter No. 3.

gewählte regelmässige Perioden vor und lasse ihn die Eintheilung und Gliederung derselben auffinden. An passenden Beispielen ist kein Mangel; die erste Periode von Liedern, wie: „Freut euch des Lebens“, „Gaudeamus igitur“ etc., von Variationenthematen, vom Beethoven'schen „Freude, schöner Götterfunken“ u. s. w. liefern hinreichendes Material. Man wechsele mit der Taktart und dem Tempo, mit Perioden, die einen Auftakt haben und solchen ohne denselben. Der Schüler wird grosse Freude an diesen Uebungen finden und sein Ohr wird merkwürdige Fortschritte machen. Später wird man alle Veränderungen im Innern, zu Anfang und am Schlusse der Periode hinsichtlich der Erweiterungen und Verkürzungen derselben, die Einschiebung von Sequenzen und Progressionen, dann auch den Perioden von drei Sätzen erläutern und entsprechende Uebungen im Erkennen aller dieser rhythmischen Bildungen machen. Wie weit man in diesen Studien gehen soll, bestimmt das Talent des Schülers. Von besonderer Wichtigkeit ist es, für alles, was der Schüler vortragen soll, die Phrasirung ausführlich zu besprechen. Auf einer folgenden Stufe des Unterrichts wird man die rhythmische Gliederung der klassischen Formen, der Sonatenform, des Rondos, des Konzerts etc. erläutern und überhaupt den Schüler kein Tonstück mehr technisch studiren lassen, ohne dass er sich über alle rhythmischen Einzelheiten desselben klar geworden ist. Dann wird von selbst alles gedankenlose Spiel verschwinden. Es kann nicht die Aufgabe sein, dies alles hier im Detail zu erörtern und auf die gleichzeitige Verbindung rhythmischer Reihen, auf die Rhythmik der Homophonie und der Polyphonie einzugehen. Nur den Umstand glauben wir mit allem Ernste hervorheben zu müssen, dass im Unterrichte meist viel zu wenig Gewicht auf die Rhythmik überhaupt gelegt wird, während doch ein guter Vortrag ohne Kenntniss der Gliederung des vorzutragenden Tonstückes absolut unmöglich ist. Dies sollte anders werden.

Eine weitere Gruppe von Uebungen betrifft das Dynamische. Die Dynamik bildet sachgemäss einen Theil der Rhythmik. Das Wesen des Rhythmus beruht in der Accentuation, diese ist aber entweder eine momentane, durch plötzliche Erhöhung der Intensität eines einzelnen Tones hervorzurufende, oder eine continuirliche, wie sie z. B. beim crescendo stattfindet. Die Bestimmung der an einer Stelle herrschenden Tonstärke, das Abmessen der verschiedenen Stärkegrade, die Bestimmung der pathetischen Accente mit Rücksicht auf die an der betreffenden Stelle im allgemeinen herrschende Tonstärke, die verschiedenen Grade der Steigung, der plötzliche Uebergang von dem durch allmählige Steigerung erreichten Fortissimo zum Pianissimo, die mehr oder weniger rasche Abnahme im Diminuendo u. s. w. sind Gegenstände, welche im Unterrichte systematisch behandelt werden sollten und an deren Auffassung der Darstellungsfähigkeit das Ohr ebenso gut zu gewöhnen ist, wie es die Finger sind. Das Klavierspiel hat in diesem Kapitel besondere Aufgaben zu lösen, für welche man häufiger besondere rhythmisch-dynamische Etüden schreiben sollte, als es geschieht. Der Vortrag eines gesangvollen Themas, das Zurücktreten der denselben begleitenden Stimmen, das scheinbare Anschwellen eines Melodietones durch ein leichtes crescendo in der Begleitung, verbunden mit einem klärenden Eintritt des Pedals, der Plan der Tonstärkevertheilung für ein ganzes Tonstück, die Beurtheilung der fünf anzuwendenden Stärkegrade pp, p, mf, f, ff und ihrer äussersten Grenze, die Bildung des Ohres für die Grenze des Fortissimo, bei welchem der Klavierton anfängt, hässlich zu werden, sind Fragen, welche der Unterricht weit mehr berücksichtigen sollte, als es zu geschehen pflegt; um so mehr, als in diesen Dingen im Konzertsaal selbst von bedeutenden Künstlern vielfache Verstösse vorkommen. Grosse Verdienste um die dynamische Bildung des Ohrs hat Aloys Schmitt sich durch seine Etüden op. 16 und die späteren in C in Variationenform erworben. Leider werden sie oft unverdientermassen in den Hintergrund gestellt. Zu den hier angedeuteten Fragen gehört auch das Studium der Ornamentik. Die Accentuation der Verzierungen wird in der Regel zu leicht genommen. Ein Vorschlag, ein Schleifer, ein Mordent etc. sind bei den Komponisten der verschiedenen Zeiten ganz verschieden auszuführen und viele der Lehren, welche in Bezug auf ihren Vortrag gegeben werden, sind mangelhaft und historisch nicht begründet. Erst die Neuzeit hat sich das Verdienst erworben, der in dieser Hinsicht herrschenden Unwissenheit entgegenzutreten.

Ein anderer Punkt, welcher die Dynamik betrifft, verdient gleichfalls ernste Beherzigung. Es betrifft die Wahl der Tonstärke für eine Komposition, je nach dem Raume, in welchem dasselbe vorgetragen werden soll. Wer sich vorzugsweise für den Konzertsaal ausbildet, wird wohlthun, seinem Ohre die Freiheit der Empfindung zu wahren, welche für den Vortrag einer Sonate im Zimmer erfordert wird. Für einen grossen Raum dürfen die Kontraste stärker genommen werden als für ein Zimmer, dort muss das Piano um einen Grad höher steigen als hier u. s. w. Es kann hier nicht der Ort sein, über diese Dinge lange Erörterungen einzuschalten, so interessant sie auch sind.

Endlich muss noch ein Punkt der Rhyth-

mik erwähnt werden, der hauptsächlich für den Klavierunterricht von hoher Bedeutung ist. Er betrifft die Bildung des Ohrs für die Feinheiten eines angemessenen ritardando, accelerando, das kontinuirliche Wogen des Taktes, wo es erforderlich und das tempo rubato bei den älteren Komponisten, wie bei den neueren, vor allem bei Chopin. Ein leichtes allmähliges Dehnen und Zusammenziehen der Maschen des Taktnetzes ist ästhetisch schön und hebt den Vortrag, ein plötzliches Zerren und Zerreissen derselben ist widerlich. Es ist nicht leicht, die Schüler vor Geschmacklosigkeit und Ungeheuerlichkeit in dieser Hinsicht zu bewahren. Man leite ihn vor allem an, diese Feinheiten zunächst unabhängig von dynamischen Effekten zu studiren, damit er nicht glaube, jede Beschleunigung müsse mit einer Verstärkung und jede Zögerung mit einem Sinken des Tones verbunden sein.

Die sämmtlichen hier besprochenen Punkte der Rhythmik bedürfen für den Unterricht einer gründlichen Bearbeitung und zwar so, dass dabei auf die Beurtheilung mit dem Ohre besonderer Werth gelegt wird. Das rhythmische Studium mit dem Ohre ist das Fundament aller musikalischen Aesthetik. Das Ohr soll der Richter der Finger sein; die vollendetste Technik leistet nur dann Gutes, wenn sie das musikalisch gebildete Ohr befriedigt. Jene Oekonomie der Effekte, wie sie nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen Mozart's Klavierspiel zeigte, rührte nur her von der Beherrschung des Spiels durch das Ohr. Es ist sehr schwer, sein eigenes Spiel hörend zu beurtheilen, um so mehr muss man darauf bedacht sein, sich in dieser Hinsicht zu üben.

(Fortsetzung folgt.)

Mozart's Veilchen.

Von **Wilhelm Tappert.**

Ich bin kein passionirter Autographen-Sammler, aber um eine Handschrift habe ich den Komponisten der „drei Liebchen“, den wohlsituirten Kaufmann und Tonsetzer Wilhelm Speyer in Frankfurt a. M. stets beneidet: um das Original-Manuskript des Mozart'schen Veilchens. Der glückliche Besitzer dieses kleinen Schatzes starb am 4. April 1878 hochbetagt, — wo befindet sich das Kleinod jetzt? Mozart komponirte das unsterbliche Lied am 8. Juni 1785 in Wien. Jahn nennt es „die Krone aller Mozart'schen Lieder durch herzinnigen Ausdruck des wärmsten Gefühls und die reizende Rundung der Form. Hier sieht man,“ so fährt er fort, „welchen Eindruck wahre Poesie auf Mozart machte. Ein Meisterzug ist es, mit welchem Mozart zum Schlusse die Worte: „Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen“ wiederholt.“ Vier Seiten zuvor äussert sich der Verfasser (in der ersten, vierbändigen Auflage der Mozart-Biographie, III. 346) über die Ausgaben von Mozart's Liedern: „Soviel ich weiss, sind nur das Veilchen und das Abschiedslied unter dem Titel: Zwo deutsche Arien zum Singen beim Klavier in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Mozart, (Wien, bei Artaria 1790) bei Mozarts Lebzeiten erschienen.“

Diese nicht uninteressante Notiz hat mich veranlasst, die Feder zu ergreifen.

Mozarts Leben und Schaffen ist so oft Gegenstand der eingehendsten Studien gewesen, dass es auf den ersten Blick unmöglich scheinen müsste, noch irgend etwas Neues zu finden. Und doch bin ich heute in der Lage, einige seither unbekannt gebliebene Thatsachen mittheilen zu können. Das Material verdanke ich zum Theil Herrn Professor Köhler in Königsberg, der mich am letzten Weihnachtsfeste durch ein Geschenk erfreute, zu dessen voller Würdigung auch eine geringere Vorliebe für alte Bücher ausreichen dürfte, als ich sie besitze. Rath Bosslers „Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1790“, das war eine sehr werthvolle Bereicherung meiner Bibliothek. Das Exemplar ist durchaus complet: zweimal 26 Nummern Text und 96 und 98 Seiten musikalische Beilagen.

A Jove principium! Mit dem Besten beginnt das Buch am 6. Januar 1790, mit einem Hymnus auf — Mozart's Veilchen. Wo sonst — nach jetzigem Brauch — ein Leitartikel, oder die redaktionelle Beantwortung der bekannten Neujahrsfrage: „Was wir wollen!“ zu stehen pflegt, überrascht den Leser eine „Rezension“. Ich theile dieselbe hier vollständig mit:

Zwei (zwo) deutsche Arien zum Singen beim Klavier in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister W. A. Mozart. 2ter Th. Wien bei Artaria. (Pr. 30 Kr.)

„Die Lieder sind folgende: Ein Veilchen auf der Wiese stand und das Trennungslied: Die Engel Gottes weinen. Beide sind ganz ausgeführt, mit Einsicht, Geschmack und feiner Empfindung ausgeführt. Unter der Menge von Kompositionen, womit das erste Lied schon beehrt und entehrt wurde, ist Rez. ausser der Komposition des seel. Kapellmeister Schweizers keine bekannt, die dieser an die Seite gesetzt werden könnte. Sehr über-

raschend und vorzüglich schön ist die Behandlung des Textes am Schluss, da Herr Mozart am Ende der dritten Strophe die Worte noch einmal wiederholt:

„Das arme Veilchen!
„Es war ein herzigs Veilchen."

und dann mit denselben schliesst. Möchten doch solche Lieder als Muster eines guten Gesanges und einer reinen Harmonie von vielen angehenden Liederkomponisten studirt werden."

Unterzeichnet ist diese anerkennende Besprechung mit Z. Der Herausgeber der Zeitung, Hofrath Bossler in Speier, fügt in einer Anmerkung hinzu: „Dergleichen Schönheiten gehören vorzüglich in unsere Anthologie und daher werden wir das eine von diesen Liedern, das Veilchen, in unsre nächsten Blätter aufnehmen."

Acht Tage später, am 13. Januar 1790, — es sind also just heute 93 Jahre her —, wird den Lesern der musikalischen Real-Zeitung das Veilchen als Beilage eingehändigt. (Anthologie, S. 5—8.) Am Schlusse der betreffenden No. 2 heisst es: „Unsere Anthologie liefert dermalen das schöne Lied: das Veilchen, welches wir im vorigen Stücke versprochen haben."

Mit ganz besonderen Empfindungen betrachtete ich diesen vergilbten Abdruck. Unter dem veralteten Wust, den die 194 Seiten der Anthologie bergen, nimmt sich das Mozart'sche Lied aus wie eine blühende Rose in einem Heuhaufen. Im deutschen Liedergarten ist und bleibt es eine *Rosa semperflorens et sempervirens!*

Jahn und Köchel scheinen die früheste Ausgabe niemals gesehen zu haben. Der Erstgenannte kannte die Existenz des Druckes wohl nur durch die „Rezension" der Real-Zeitung, und Köchel begnügte sich, den Passus über das Veilchen aus Jahn zu entnehmen. Meine Vorliebe für erste Editionen trieb mich, die „zwei Arien vom Herrn Kapellmeister Mozart" zu suchen. Der Zufall erwies sich wieder einmal als getreuer Verbündeter. Herr Albert Cohn, dessen antiquarisches Lager stets Raritäten enthält und dessen Liebenswürdigkeit ich seit Jahren bei meinen Tabulatur-Studien kennen und schätzen gelernt habe, besass die beiden Arien; sie standen sogar mehrere Monate hindurch im Katalog, — Niemand hatte dieselben verlangt, und so war ich der Glückliche, der die seltene erste Ausgabe von Mozarts Veilchen erwerben konnte. Der Glückliche! sage ich, denn nicht nur zwei Arien enthält das alte Heft, sondern vier, die bei Lebzeiten Mozart's nachweislich erschienen sind.

„Zweiter Theil" bemerkt der Rezensent, also muss doch ein erster, früherer vorhanden gewesen sein. Wahrscheinlich hielt Jahn diese Bezeichnung für einen Druckfehler, er mochte glauben, es handle sich um „zwei Theile", weil jedes der beiden Lieder auch einzeln erschienen sein konnte. In meinem Exemplar sind beide Theile zusammengebunden; sie führen gleichlautende Titel und handschriftlich ist aus der I eine II gemacht für die Lieder No. 3 und 4. Die Verlagsnummern sind 240 und 270. Gestochen wurden die Arien also jedenfalls schon im Jahre 1789.

Die Titelblätter zeigen oben „auf wolkiger Höhe" Köcher mit Pfeilen, Bogen, Rosen und einen Blumenkranz, über welchem zwei Täubchen sich schnäbeln. Darunter steht:

Zwey Deutsche Arien
zum Singen beym Clavier
in Musick gesetzt
von Herrn Kapellmeister
W. A. Mozart.
I. (resp. II.) Theil.
In Wien bey Artaria Comp. 30 Xr.

Warum fügte der Rezensent das antiquirte Wörtlein zwo in Klammern bei? Uebersetzte er zu Gunsten der Leser die Wiener „Zwey" ins Pfälzische? Oder sollten Artaria & Komp. ursprünglich ein anderes Titelblatt für die Mozart'schen Lieder gehabt haben? Die letztere Erklärung scheint mir nicht angebracht zu sein. Auf dem Umschlage meines Exemplars hat der muthmasslich erste Besitzer handschriftlich bemerkt: IV deutsche Arien zum Singen beym Klavier von Herrn W. A. Mozart. Das Wort „Herrn" lässt darauf schliessen, dass der Komponist noch am Leben war, als es geschrieben wurde, dass also der von mir reproduzirte, mit Blumen und Tauben geschmückte Titel keinen etwa einfacher gehaltenen Vorgänger gehabt haben dürfte.

Zum Schlusse will ich noch die vier Lieder anführen, die also in Wien erschienen sind, während Mozart noch unter den Lebenden weilte.

Erster Theil.

1. Abend-Empfindung: Abend ist, die Sonne ist verschwunden; komponirt am 24. Juni 1787. (Köchel's Verzeichniss, No. 523.)
2. An Chloe: Wenn die Lieb aus deinem (!) blauen, hellen, offnen Augen sieht; komp. am 24. Juni 1787. (Köchel, 524.)

Zweiter Theil.

1. Das Veilchen: Ein Veilchen auf der Wiese stand; komp. am 8. Juni 1785. (Köchel 476.)
2. Trennungslied: Die Engel Gottes weinen; komp. am 23. Mai 1787. (Köchel 519.)

Die Königl. Bibliothek besitzt die Original-Ausgabe dieses Mozart'schen Liederstrausses nicht. Ich möchte wohl wissen, ob irgendwo noch Exemplare vorhanden sind.

Maximilian Wagner's Tastenanzeiger.

Der von dem Musiklehrer Herrn **Maximilian Wagner** erfundene und in der letzten Sitzung des Musiklehrervereins vorgeführte **Musik-Lehr-Apparat** besteht aus einer über die Klaviatur reichenden gezahnten Taste, welche mit den Zähnen zwischen die Obertasten greift und eine vollständige Uebersicht aller in der Musik vorkommenden Töne darbietet. Mit Hilfe derselben lernt der Schüler jede Note richtig erkennen und greifen.

Schwierigere Fragen, als: Wie ist die gemeinschaftliche Notenbezeichnung des vom g und a der kleinen Oktave abgeleiteten Tones? Wie wird das 1 mal gestrichene c geschrieben? Wo wird das 1 mal gestrichene his gegriffen? Wieviel Schwingungen macht das 4 mal gestrichene c in einer Sekunde? etc. beantwortet der Apparat rasch und sicher.

Die Uebertragung des Tonstufenverhältnisses von C-dur und A-moll auf sämmtliche Tonleitern, welche durch die jedesmal veränderte Stellung der Obertasten dem Schüler, namentlich Kindern, Schwierigkeiten bereitet, lässt sich mit Benutzung des Apparates mit grösster Leichtigkeit ausführen. Dasselbe ist der Fall mit dem Intervallverhältnisse der Akkorde.

Sobald der Schüler die Handhabung der sogenannten Schieber begriffen, ist er auch schon im Stande, sämmtliche Tonleitern, sowie die gebräuchlichsten Akkorde richtig zu spielen bezw. nach Tasten anzugeben; ferner Melodien oder kleinere Stücke zu transponiren, oder eine im Tenor- oder Altschlüssel geschriebene Melodie sofort in richtiger Tonhöhe abzuspielen. Selbstverständlich muss das geistige Erfassen des Materials in erster Reihe berücksichtigt werden, dann wird der Wagner'sche Apparat mit Vortheil für die Wiederholung des Gebotenen und als Probe für die richtige häusliche Vorbereitung vom Schüler benutzt werden können.

In Sachen des Mezzo-piano.

Von **H. Germer.**

Es ist ein anderes um die Konstruktion eines sprachlichen Begriffs, wie ihn die Etymologie (Sprachwissenschaft) feststellt, und ein anderes um die historische Ausbildung desselben als eines kunsttechnischen durch die Kunstpraxis.

Um daher bei meinen heutigen Untersuchungen die fraglichen Begriffe möglichst allseitig zu beleuchten, werde ich dies nach 3 Gesichtspunkten thun.

I. Wie konstruirt die Etymologie diese Begriffe?
II. Welchen Standpunkt hat die Musikpraxis denselben gegenüber eingenommen?
III. Wie stehen die streitenden Parteien diesen beiden Fragen gegenüber?

Um der grössern Deutlichkeit willen werde ich die Methode befolgen, jeden dynamischen Begriff in Verbindung mit Zahlen darzustellen, denn sie veranschaulichen am besten seinen Umfang und seine Grösse.

Die beiden Begriffe *Piano* und *Forte* sind Gegensätze gleicher Grösse. Bedienen wir uns zu ihrer Veranschaulichung des Zahlenkreises von 1 bis 100, so wird der *Piano*begriff (1—50), der *Forte*begriff aber (51—100) umfassen. Die beiden äussersten Pole derselben *pp.* und *ff.* möchten am besten, der erste als von (1—20) reichend, der letztere als (81—100) umfassend, anzusehen sein. Für den Inhalt des „eigentlichen" *Piano*begriffs verbleibt demnach (21—50) und für den des *Forte*begriffs (51—80). —

Wie verfährt nun die Etymologie um gegensätzliche Begriffe zu halbiren, um also in unserem Falle die des „*mezzo-piano*" und des „*mezzo-forte*" zu konstruiren?

Sie nimmt das natürliche Centrum beider Begriffe zum Ausgangspunkte ihrer Operation an, also den Punkt, in dem sich beide berühren und setzt nun die Halbirungspunkte nach oben und unten in gleichen Abständen fest; die diesem Centrum zunächst gelegenen Theile bilden alsdann den Inhalt der neugewonnenen Begriffe.

Das natürliche Centrum für die beiden Begriffe „*piano* und *forte*" wird dort zu suchen sein, wo der Höhenpunkt des *Piano* = (50) mit dem Tiefpunkte des *Forte* = (51) sich begrenzt.

Der Inhalt des „eigentlichen" *Forte*begriffs repräsentirt sich in (51—80). Sein Halbirungspunkt würde daher auf (65) zu fixiren sein. Der neugewonnene *Mezzoforte*-Begriff umfasst alsdann den, dem Centrum zunächst liegenden Theil und hat den Umfang (51—65). — Der Inhalt des „eigentlichen" *Piano*begriffs reicht von (21—50). Sein Halbirungspunkt würde demnach auf (35) fallen. Als neugewonnener *Mezzo-piano*-Begriff ist nun der, dem Centrum zunächst gelegene Theil aufzufassen und dieser hätte einen Umfang, der von (36—50) reichte.

Das Resultat dieser etymologischen Begriffshalbirung stellt sich übersichtlich folgendermassen dar:

das „restliche" *p* = (21—35),
mp = (36—50),
mf = (51—65),
das „restliche" *F* = (66—80).

Leider konstruirt aber dieselbe Etymologie aus dem Gesammt-*Forte*begriff wie aus dem des *Piano* durch sprachliche Formbildung noch andere Unterbegriffe, die mit den durch Halbirung gewonnenen identisch sind und kommt trotzdem zu einem entgegengesetzten Resultat.

Doch man sehe selbst!

Piano gehört zur Wortklasse der Adjektiva. Die Veränderungen am Adjektivum werden sprachlich bewirkt durch Komparation. Dieselbe mit „*piano*" vorgenommen lautet

im Positiv: *piano*,
im Komparativ: *più piano*,
im Superlativ: *pianissimo*.

Die so gewonnenen Begriffe entsprechen nach ihrem Umfange genau den durch Halbirung gebildeten. Denn da *pp.* nicht weiter in Betracht kommt, so ist der „eigentliche" *Piano*begriff (21—50) in 2 gleiche Theile getheilt oder „halbirt". Aber leider werden die Namen derselben in confusester Weise vertauscht. Man vergleiche!

Halbirungs-Resultat:	Komparations-Resultat:
mp = (36—50),	p = (36—50),
p = (21—35),	*più* p. = (21—35).

Die Komparation des Adjektivums „*forte*" lautet

im Positiv: *forte*,
im Komparativ: *più forte*,
im Superlativ: *fortissimo*.

Da *ff.* ausser Betracht bleibt, so haben wir's auch hier mit der „Halbirung" des „eigentlichen" *Forte*begriffs zu thun. Beachtlich dabei ist, dass wiederum die Namen vertauscht werden.

Man vergleiche!

Halbirungs-Resultat: Komparations Resultat:
mf = (51—65), **F** = (51—65),
F = (66—80), *più f* = (66—80)

Das sind die Resultate der etymologischen Methoden.

Kann man sicher auf sie fussen? — Wir wollen sehen, wie es die Musikpraxis in diesem Punkte gehalten hat.

Schon in meinem ersten Aufsatze konnte ich, in Folge sorgfältigster Forschungen, die Behauptung aufstellen, dass man sowohl in allen bedeutenden Klavierschulen (die Stuttgarter von Lebert und Stark nicht ausgenommen), wie auch in den älteren Ausgaben unserer klassischen Pianoforte-Litteratur vergeblich nach der Anwendung des Ausdrucks „*mezzo-piano*" ausspähe. Nun sagt zwar Herr Dr. Faisst in seiner Erwiderung: „Der Gebrauch des Ausdrucks *mp.* ist allerdings ein verhältnissmässig seltener". Er kennt also dergleichen Fälle?

Ich bin Jedermann dankbar, der mir Gelegenheit giebt, mein Wissen zu erweitern. Hätte nicht Herr Dr. Faisst vielleicht die Güte, mir nur einen dieser seltenen Fälle näher zu bezeichnen. Bis heute kenne ich keinen einzigen! und bin deshalb leider in der Lage meine obige Behauptung vorläufig aufrecht erhalten zu müssen*). —

Worin mag das aber wohl seinen Grund haben, dass die Tondichter das *mp.* beharrlich ignorirten?

Das liegt klar auf der Hand: die Leute konnten ja damals Italienisch!

Da aber die widerspruchsvollen Begriffe, die wir ja bei der etymologischen Erklärung von „*mp.* und *più p*" zur Genüge kennen gelernt haben, den Begriff der „normalen" Tongebung, nämlich den des „*piano*" ganz in Frage zu stellen drohten, so nahmen sie das *mp.* gar nicht in ihre Tonstärke-Skala auf, um dadurch eine sonst unfehlbar hereinbrechende dynamotechnische Begriffsverwirrung zu vermeiden.

Was konnte ihnen auch das etymologisch konstruirte *mp.* nützen? Der „eigentliche" Pianobegriff „*p.*" war ja viel weiter (21—50) und gewährte zur reichen Entfaltung dynamischer Schattirung freiere Bahn, indem er in seinen Höhenpunkten sich den Grenzen des Fortebegriffs näherte, in seinen Tiefpunkten aber bis ans *pp.* hinabreichte. Das *Mp.* war aber nur halb so umfangreich (36—50) und darum — einseitiger!

Doch nun zurück zur etymologischen Definition des von meinen Herren Gegnern auch angefochtenen Begriffs „*meno piano*". Er ist Gegensatz zu „*meno forte*". Das natürliche Centrum beider wird im Höhenpunkte des „*p.*" = (50) zu suchen sein.

Die Verminderung (denn „*meno*" heisst „weniger") geht hier wieder in entgegengesetzter Richtung vor sich. Bei „*meno forte*" kann die Verminderung des Fortebegriffs bei seinem Höhenpunkte (79) beginnen und sich beliebig bis (51) fortsetzen; während die Verminderung des Pianobegriffs von seiner niedrigsten Stufe (21) anfangen und beliebig bis (50) fortgesetzt werden kann. Doch ist diese Operation nicht etwa als ein „*Diminuendo*" und „*Crescendo*" aufzufassen!

Der Unterschied zwischen „*mp.* und *meno p.*" einerseits und „*mf.* und *meno f.*" andererseits liegt vielmehr darin: „*mp.* und *mf.*" sind „fixirte" Punkte innerhalb des Piano- resp. Fortebegriffs, während bei „*meno p.* und *meno f.*" die Wahl des Stärkegrades im Belieben des Musicirenden steht, aber sich innerhalb der Kollektivbegriffe zu halten hat.

Wird nun Herr Dr. Faisst noch meinen, es sei wunderbar, „dass „*meno p.*" schwächer als „*p.*" sein soll". —

Jedermann wird Herrn Dr. Hans v. Bülow zutrauen, dass derselbe die Sache versteht? — Nun, so will ich hier ein Pröbchen mittheilen, wie derselbe das „*Meno piano*" in der Musikpraxis anwendet.

Bei J. Aibl in München hat der hochverehrte Künstler eine Neu-Ausgabe von F. Mendelssohn's berühmtem Op. 14 veranstaltet und damit der Pianistenwelt ein kostbares Geschenk verehrt. Denn ausser einer sorgfältigen Textrevision bietet dieselbe noch ein längeres Vorwort dar, das eine solche Fülle musikhistorischer wie speziell klavieristischer Weisheit enthält, dass es in keiner Bibliothek strebender Pianisten fehlen sollte.

In der alten Originalausgabe waren im Presto die Takte 85—98 summarisch mit „*pp.*" bezeichnet. In der Neu-Ausgabe steht nun, um die Schattirung feiner zu gestalten, bei der Versetzung des Themas von E-moll nach A-dur „*meno piano*" und wo 2 Takte später die Wendung nach D(durmoll) erfolgt „*più piano*".

Warum wohl? — Die Versetzung des Themas von Moll nach dem hellen A dur verlangt naturgemäss eine Erhebung des Tonkolorits. Die Vorschrift „*meno p.*" deutet sie gegenüber dem vorangehenden „*pp.*" an. Wieviel Prozent diese Erhebung beträgt, bleibt dem Ermessen des empfindungsvollen Spielers überlassen. Jedenfalls wird sie nicht über das Niveau des Pianobegriffs hinausgehen dürfen. Zwei Takte später ist die Dynamik aber wieder auf „*più p.*" = (21—35) fixirt worden und zwar des Kontrastes wegen. Denn im 98. Takte hebt eine neue Themabildung im „*pp.*" an.

Bei den Ausdrücken „*mezza voce*" = (mit halber Stimme), „*sotto voce*" = (mit gedämpfter Stimme) und „*dolce*" = (süss, sanft, lieblich) wird es nöthig, das Verbum „singen" ergänzend hinzuzufügen, um damit den rechten Begriff verbinden zu können. Dass dem so ist, beweist am besten ihre Verwendung in der Musikpraxis, da fast nur Stellen lyrischen Inhalts damit bezeichnet werden.

Will man nach etymologischer Methode die ersten beiden Begriffe nach ihrem Inhalt und Umfang bestimmen, so muss zunächst festgestellt werden, welches die Tonstärke für den „normalen" Gesang ist. Selbstverständlich muss sie mit dem Höhenpunkte des „*p.*" = (50) identisch sein; denn er liegt ja im Centrum der Tonstärke-Skala. Wenn aber („*p.*" = 50) als „ganze" oder als „ungedämpfte" Stimme aufzufassen ist, so geht daraus wohl zur Genüge hervor, dass „*mezza voce*" wie „*sotto voce*" ihre Stelle etwa in der Mitte des Kollektiv-Pianobegriffs haben müssen, folglich auf dasselbe herauskommen, wie „*più p.*" = (21—35). Von „*m. v.*" gilt dies zweifellos, von „*s. v.*" nicht ganz; denn das Dämpfen der Stimme kann ja in grösserem oder geringerem Grade stattfinden, ist also nicht fixirbar.

Wenn vom Gesange gefordert wird, dass er „*dolce*" d. h. ein süsser, sanfter und lieblicher sein soll, so werden, um dieser Forderung zu genügen, wohl hauptsächlich die „mittlern" Tonschattirungen des Kollek-

*) Herr A. B. in Sternberg (Mähren) behauptet, dass das mezzo-piano schon vor 100 Jahren bekannt war und beweist seine Behauptung durch folgende Stelle aus Leopold Mozart's Violinschule (1791, 4. Aufl.) S. 51.

„Mezzo heisst halb, und wird zur **Mässigung** des Forte und Piano gebraucht. (Das Forte, sowie auch das Piano, ist also zu mässigen. Daher mezzo-piano = nicht zu schwach, nach meiner Ansicht). Dann heisst es noch weiter: Nämlich Mezzo-forte halb stark oder laut; Mezzo-piano halb schwach (mit getrennten Wörtern, also nicht halbschwach)." Dass das mp in Klavierschulen nicht zu finden ist, erkläre ich mir dahin, dass die Alten wahrscheinlich mezzo-forte und mezzo-piano gleichbedeutend nahmen." —

Herr Prof. Dr. Schell schreibt mir in Bezug auf das mp.: „Es scheint mir wünschenswerth zu sein, eine Sammlung von Stellen aus klassischen Kompositionen anzulegen, damit man den Gebrauch des Ausdrucks bei den verschiedenen Komponisten genau ermitteln kann. Die Frage ist nicht eine rein logische und sprachliche, sondern vielmehr eine **kunsthistorische**." E. B.

tiv-Pianobegriffs zur Verwendung gelangen müssen. Auf einen festen Punkt ist aber selbstverständlich das „*dolce*" nicht zu normiren.

Aus dem Vorstehenden geht hervor, dass die drei Begriffe „*mezza voce, sotto voce* und *dolce*" so ziemlich identisch sind mit dem „*più piano*". Daraus erklärt sich denn auch das so seltene schriftliche Vorkommen dieses letzteren Stärkegrades. Denn „*dolce*", welches ihn meist vertritt, ist ja ein viel dehnungsfähigerer Begriff und fordert zudem besser die unmittelbare Betheiligung der Empfindung heraus. Dass aber diese letztere Vorstellung von den Tondichtern mit „*dolce*" verbunden wird, ist mit Sicherheit daraus zu schliessen, dass von ihnen mit „*dolce*" fast immer lyrische Seitensätze bezeichnet werden. Für umfangreichere gesangartige Tonsätze aber schreiben sie meist „*mezza voce*" oder „*sotto voce*" vor, weil ja „*voce*" direkt an Gesang erinnert und somit auch den Spieler zur Nachahmung desselben auffordert. —

Damit wären die ersten beiden Fragen meiner heutigen Untersuchung erledigt, und ich wende mich zur letzten, um in möglich objektivster Weise die Stellung beider Parteien in dieser Frage zu kennzeichnen.

Durch folgende Definition führten die bekannten Stuttgarter Herren in ihrer instruktiven Klassiker-Ausgabe ihr „*mp.*" zuerst offiziell ein: „*Mp.* (*mezzo-piano*, ziemlich schwach) bedeutet einen zwischen *piano* und *mezzo-forte* stehenden Grad von Tonstärke".

Wie sind dieselben wohl zu der merkwürdigen Hypothese gekommen, dass zwischen *p.* und *mf.* noch ein leerer Platz für einen neuen Stärkegrad sei? —

Ich ahne den Grund und werde darin noch bestärkt durch die Begründungen, die Herr Dr. Faisst in seiner Erwiderung versucht, wenn er z. B. sagt: „Zwischen *p.* und *f.* ist eine Kluft, die unmöglich durch den einzigen Zwischengrad des *mf.* stufenweis ausgefüllt werden kann. Wenn auf der Leiter unserer dynamischen Nüancirungen das *ff.* vom *f.*, das *pp.* vom *p.* um eine Stufe absteht, so kann der Unterschied zwischen den beiden Gegensätzen *f.* und *p.* nicht bloss 2 Stufen, sondern muss zum mindesten 3 betragen."

Nun ist es aber bekannt, dass gegensätzliche Begriffe sich berühren! Sagt doch schon das Sprüchwort: „Les extrêmes se touchent", veranschaulicht doch jede Thermometer-Skala die Wahrheit dieses Satzes.

Statt dessen klammerten sie sich an die deutsche Uebersetzung von „*piano*" an. „Schwach ist schwach", so dachten sie muthmasslich und meinten, mit diesem Tonstärkegrad könne man doch unmöglich eine schöne Melodie klangvoll darstellen, deshalb müsste in der grossen Kluft zwischen *p.* und *f.* eine dazu geeignetere eingeschoben werden.

Und es geschah also!

Nimmt man Mozart's Sonaten in der Ausgabe der Herren zur Hand, so tritt einem sofort auf der ersten Seite das *Mp.* fünf Mal entgegen.

Wie ist es da nun angewendet? —

Wo Mozart's Vorschrift „p." lautete, da haben die Herrn der Hauptstimme „mp." vorgeschrieben, der begleitenden Nebenstimme aber „p."

Aus diesem Verfahren geht nun deutlich hervor, dass die Herrn sich ganz auf den Standpunkt der etymologischen Halbirungsmethode gestellt haben. Ich habe aber bereits nachgewiesen, dass die Musikpraxis resp. unsere klassischen Tondichter dies niemals gethan und auch die Gründe dafür aufgewiesen.

Ueber den Leisten dieses etymologischen Mezzopianobegriffs haben nun die Herren unsere ganzen Klassiker gearbeitet.

Lag denn aber ein zwingender Grund dazu vor?

Wenn Mozart „*p.*" vorschrieb, so hatte er die normale Tongebung (21—50) dabei im Auge. Dass eine bedeutsame Melodie alsdann in den obern Tonschattirungsgraden des Piano zu halten ist, wird keinem in der Musikpraxis Erfahrenen zweifelhaft sein und ebenso wenig, dass die Begleitung um einen Grad etwa schwächer zu spielen ist. Dies letztere aber besonders vorzuschreiben, war gar nicht Brauch, weil es nur die ganz überflüssige Bestätigung einer allbekannten Musikantenregel gewesen wäre.

Das Bedauernswerthe bei diesem Vorgehen bleibt, dass dadurch der normale Pianobegriff ganz aufgehoben wird. Lautete die Vorschrift wenigstens „*p.* und *più p.*" anstatt „*mp.* und *p.*", so wäre doch eine Identität mit den historischen Stärkegraden in unserer Musiklitteratur vorhanden; diese etymologischen Begriffe wirken aber geradezu verwirrend. Denn Schüler, die an die Stuttgarter Notirung gewöhnt sind, werden ja, falls sie aus irgend einer der zahlreichen andern Ausgaben zu spielen haben, das vorgeschriebene „*p.*" alsdann ganz falsch, nämlich um die Hälfte zu schwach vortragen.

Wie verwirrt aber Jemand durch das Stuttgarter *mp.* werden kann, davon liefert der Defensor desselben, Herr August Oertel in Enschede, einen recht schlagenden Beweis. Derselbe schreibt: „Es liesse sich nun wohl darüber streiten, ob das *mp.* schwächer sein sollte, als das *mf.*, ob nicht beide auf derselben Stufe stehen, ja, ob sie sich nicht etwa kreuzen, so dass das *mp.* gar noch etwas stärker zu executiren wäre, als *mf.*" Sapienti sat! —

Die Stuttgarter Herren werden aber doch sicher nur Anspruch erheben wollen

auf das etymologische *mp.* = (36—50)
und auf das „degradirte" *p.* = (21—35).

Die fatalen Uebelstände, welche das Stuttgarter *mp.* mit sich bringt, waren mir seit Jahren bekannt und gerade sie sind die Ursache gewesen, dass ich unsere Dynamik vielseitigen gründlichen Untersuchungen unterzogen habe, um für die Musikpädagogik aus dem wüsten Durcheinander der Begriffe ein historisch wie logisch richtiges und dabei übersichtlich anschauliches System zu konstruiren. Schon in meinem Op. 30 „Wie spielt man Klavier" ist's in der „Lehre der Dynamik" veröffentlicht, und der jetzige Streit um das *mp.* hat mich gezwungen, was dort einfach als „Lehre" hingestellt war, noch vielseitiger zu begründen. Wie weit mir dies gelungen, wage ich nicht zu beurtheilen und überlasse es getrost den vorurtheilslosen und einsichtigen Lesern. Hier bleibt mir nur noch die Aufgabe, die Gründe aufzudecken, welche mich veranlasst haben, meinen 5. Stärkegrad mit *mp.* zu benennen. —

Nach meinen heutigen Darlegungen steht unzweifelhaft das „*più p.*" an 5. Stelle. Das stimmt mit der Begriffskonstruktion der Komparations-Methode, so hat auch Beethoven in seinem Op. 70 No. I diesen Stärkegrad bezeichnet und selbst Herr Dr. Faisst gesteht zu, dass „*più p.*" unzweifelhaft eine sanftere Klangschattirung bedeute, als *p.*

Da aber dieser Ausdruck von der frühern Musikpraxis so selten (z. B. von Haydn und Mozart wohl gar nicht) gebraucht worden ist, eine allgemeine Bekanntschaft der Bedeutung desselben also nicht vorauszusetzen war, so wurde ich dadurch zweifelhaft, ob er sich überhaupt zur unzweideutigen Bezeichnung des 5. Stärkegrades eigne und ob ihm nicht „*mezzo-piano*" vorzuziehen sei.

Dafür sprachen folgende Gründe:

I. Das etymologische *mp.* war als unbrauchbar von unseren klassischen Tondichtern gar nicht in die dynamische Skala aufgenommen worden, konkurrirte demnach auch nicht als „verwirrend" mit dem 5. Stärkegrade; dem einseitigen Stuttgarter Vorgehen war aber keinerlei Bedeutung für die Umformung unserer musikhistorischen Dynamo-Begriffe beizumessen.

II. Ein analoges Verfahren an dem Begriffe „*più forte*" sprach ebenfalls für die Zulässigkeit.

Man schlage einmal Takt 5 in No. 16 der F-moll-Etude von J. B. Cramer (Orig. Ausg.) nach. Derselbe ist da „*poco più F*" bezeichnet, während die vorangehenden Takte „*p*" aufweisen und der 6. Takt

„*F*“ einsetzt. Cramer versteht also unter „*poco più F*“ den Stärkegrad zwischen *p* und *F*; das ist unser *mf*. Die etymologische Komparations-Methode konstruirte aber, wie wir schon früher sahen, den Kollektiv-Fortebegriff

im Positiv: *forte* = *mf* der Musikpraxis,
im Komparativ: *più forte* = *F* der Musikpraxis,
im Superlativ: *fortissimo* = *FF* der Musikpraxis,

stellte aber die Sache in den beiden oberen Graden entgegengesetzt dar, als die Musikpraxis.

Cramer hat sich nun nicht weiter darum gekümmert, sondern stellte das unbrauchbare etymologische „*più forte*“ einfach einen Grad tiefer und verwendete es im Sinne des *mezzo forte*.

Das gleiche Verfahren ist von mir nun auch auf „*mp.*“ angewendet; es ist von der Stelle, wo es absolut unbrauchbar war, einen Grad tiefer gerückt worden und kann dort gute Dienste leisten.

III. In das Gebiet des 5. Stärkegrades fallen alle die mittleren Klangschattirungen innerhalb des Kollektiv-Pianobegriffs, wie wir dies ja sehr eingehend kennen gelernt haben. Er steht also *de facto* „*in mezzo del piano*“ (inmitten des Piano).

Aus den hier entwickelten Gründen ist daraufhin der 5. Stärkegrad von mir mit *mezzo piano* bezeichnet worden.

Das ist geschehen in einem klavierpädagogischen Lehrbuche von bescheidener Tragweite, und zwar habe ich aus praktischen Gründen den 5. Stärkegrad darin aufgenommen und ihn zwischen die bisher üblichen historischen eingereiht. Wer das Büchlein gelesen, der wird wissen, welche guten Dienste er mir bei Erklärung des „Crescendo“ und „Diminuendo“, wie der der Stärkeverhältnisse der Stimmen im polyphonen Spiel geleistet. Ich habe aber in keins der dortigen klassischen Beispiele den 5. Stärkegrad hineingeschrieben und es dadurch dynamisch umgedeutet und würde niemals unsere musikalischen Klassiker über den Leisten meines *mp.* schlagen. Ich bin sogar gern bereit, falls man an den Ausdruck allgemein Anstoss nehmen würde und man mir die Ueberzeugung verschaffte, dass „*più p.*“ den Begriff doch noch unzweideutiger bezeichnet, den letzteren Ausdruck dafür zu adoptiren. Denn mir ist es nicht um den Ausdruck, sondern um die genaueste Bezeichnung der Sache zu thun! —

Meine geehrten Herren Gegner aber mögen sich trösten und beruhigen; ich schätze und achte ihre, mit männlichem Freimuth vorgebrachten Ansichten, wie ich überhaupt Jedem die verdiente Hochachtung zolle, der unsere noch so sehr im Argen liegenden musikpädagogischen Begriffe klären hilft, und ich reiche ihnen hiermit die versöhnliche Rechte.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. Januar.

Es scheint, dass jeder Musikbericht mit der Besprechung einer neuen Sinfonie anfangen kann. Diesmal ist es eine solche von Saint-Saëns, die in dem vierten **Abonnementskonzerte** in der **Philharmonie**, unter Leitung des Hrn. Prof. Wüllner, zur Aufführung kam, aber freilich nicht das bedeutendste Ereigniss des Abends war. Sie ist in mässiger Ausdehnung gehalten und zeichnet sich durch frischen, klaren Geist bei geschickter Arbeit aus, ohne den bedeutsameren Ansprüchen, die wir an eine Sinfonie stellen, durchaus gerecht zu werden. Wesentlicher war dieses Konzert, das wie seine drei Vorgänger ein ganz auserwähltes Programm aufwies, einerseits durch die ausserordentlich fein herausgearbeitete Wiedergabe der Mozart'schen G moll-Sinfonie und des Charfreitagszaubers aus Wagner's Parsifal, andererseits durch das Auftreten d'Albert's, von dem ich in diesem Berichte noch ausführlich zu reden haben werde. Was das Fragment aus dem Parsifal anlangt, so ist klar, dass es, trotz des auf dem Programme zugegebenen Textes der betreffenden Stelle, und trotzdem die (hier fehlenden) Singstimmen nur recitirend und deklamirend (aber in welcher Vollkommenheit!) eingreifen, nicht zu der Wirkung kommen konnte, die es in Bayreuth erreichte und in jeder späteren dramatischen Aufführung des ganzen Werkes erreichen wird. Dennoch war der Eindruck dieser milden, frommen Klänge ein herzergreifender, gewaltiger! Ein Mittel gäbe es, die Wirkung auch bei einer solchen Aufführung noch bedeutsamer zu machen, für den musikalisch gebildeten Menschen wenigstens: wenn man sich entschlösse, ausser dem Texte auf dem Programme auch noch eine kurze Darstellung der Motive und ihrer Bedeutung für das Werk zu bringen! Die damit verknüpften Schwierigkeiten will ich übrigens keineswegs verkennen.

In der Reihe der Kammermusik-Soiréen nehmen die der Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann** durch Sorgfalt der Vorbereitung und Feinheit der Ausführung wohl die erste Stelle ein. Am 17. d. M. brachten sie, — in geradezu vollendeter Wiedergabe ein neues Trio von Brahms (op. 87, C-dur), das meiner Ansicht nach seinem Schöpfer hohen Ruhm eintragen muss. Hier ist alles erhaben, bedeutungsvoll, originell, nichts kleinlich oder unwesentlich. Was in neueren Werken von Brahms, älteren gegenüber, nun schon öfter mit Freude bemerkt worden, ist auch hier zu finden: frische, warme Herzenstöne und Humor an der rechten Stelle. — Eine ähnliche Genossenschaft, aber mit ausdrücklicher Hervorhebung des Zweckes, Novitäten vorzuführen, bilden die Herren **Dr. Bischof, Hans Hasse** und **Jakobowsky**, von denen der Erstere für den erkrankten Hrn. Veit eingetreten ist. In ihrem Konzert am 11. d. M. waren es eine Violinsonate von B. Horwitz und ein Klavierquartett von E. E. Taubert, mit denen sie die Zuhörer bekannt machten. Die erstere ist ein sehr ernst gemeintes, empfindungswarmes Werk, das wahrscheinlich einen sehr günstigen Eindruck machen würde, wenn der Komponist das Formelle klarer disponirt und sicherer gestaltet hätte; das Taubert'sche Quartett ist im Gegensatze hierzu in formeller Hinsicht sehr gut fortgekommen, entbehrt aber wiederum der Originalität. Den bedeutendsten Eindruck macht der dritte Satz „Intermezzo“, der sich auch zu grösserer Eigenart erhebt. Die Ausführung seitens der genannten Herren, und ebenso einer Anzahl Liedervorträge, die Frl. Rückward übernommen hatte war ganz vortrefflich. — In dem ersten Montagskonzerte des II. Cyklus gaben die Herren **Hellmich**

und **Maneke** zwar keine Novitäten, aber in lobenswerther Ausführung ein altes, seltenes Stück, das Spohr'sche Doppelquartett, zum Besten; und Fräulein aus der Ohe bewies an einer Reihe von Klavierstücken ihre vortrefflichen Eigenschaften als Pianistin aufs neue, während Frl. Asmann sich durch Vorführung des Dolorosa-Cyklus von Jensen den aufrichtigsten Dank des Publikums und der Kritik verdiente.

Unter den Solisten, die in den letzten Wochen hier konzertirten, erregten zwei ein mehr als gewöhnliches Interesse: Graf Geza Zichy und Eugen d'Albert. Was jenen anlangt, bei dem gesellschaftliche Stellung und der unglückliche Verlust des einen Armes bedeutend ins Gewicht fallen, so werden die Leser einen besonderen Bericht über ihn aus der Feder des Herrn Redakteurs finden, und ich darf deshalb von ihm hier absehen. Ueber **Eugen d'Albert**, denselben neunzehnjährigen Künstler, der ein so unglückliches, weil ungeschickt inscenirtes Debut im Viktoriatheater hatte, zu schreiben, ist aber eine Freude, wie sie einem Kritiker selten zu Theil wird. Hier ist ein Klaviergenie und mehr als das, ein wirklich musikalisches Genie, das, wie vom Himmel gefallen, in dem Konzert am 10. d. M. plötzlich vor uns auftauchte, mit der Gewalt seines Spiels alle Herzen eroberte, die kältesten erwärmte, die widerspruchvollsten zur unbedingten Zustimmung hinriss. Dass er über den ganzen Umfang der Technik mit unbedingter Sicherheit verfügt, wäre schon, bei seinem Alter, wahrhaftig rühmlich genug; dass sein Ton im Pianissimo von einer wundervollen Süsse ist, die aber niemals weder süsslich noch unklar wird; dass sein Mezzoforte markig, sein Fortissimo von brausender Gewalt ist (hier gährt der Most noch ein wenig!) — auch das sind Dinge, die ihm hohes Lob eintragen müssen; dass er aber zudem einen wirklichen, ächten Musiksinn hat, warmblütig, geschmackvoll und decent zugleich, — das ist es, was ihn bereits heut als einen Künstler ersten Ranges erscheinen lässt, als einen Künstler, von dem die Zukunft viel erhoffen, aber auch fordern darf! Natürlich gelang ja nicht alles gleichmässig; aber alles legte das gleiche Zeugniss von der ausserordentlichen Begabung dieses jungen Künstlers ab. Nicht am wenigsten die Suite eigener Komposition, die, wenn auch noch nicht auf eigenen Füssen stehend, doch bereits eine ungewöhnliche Beherrschung der Form und eben den stark entwickelten Musiksinn bewies, der auch sein Spiel auszeichnet. In seinem eigenen Konzerte war es neben dieser Suite die Halka-Fantasie von Tausig, die seine pianistische Leistung in das glänzendste Licht stellte: in dem Eingangs erwähnten Wüllner'schen Konzerte das Es-dur-Konzert von Liszt, das einen ganz ungewöhnlichen Beifallssturm entfesselte.

Von andern konzertirenden Virtuosen sei zunächst Frau **Schröder-Hanfstängl** erwähnt, eine Sängerin, die eine hochentwickelte Virtuosität mit sehr geschmackvollem Vortrage verbindet; ferner Herr **Gustav Holländer** nebst Gattin **Adelheid** aus Köln, früher die unsern, aber noch immer im besten Andenken. Herr Holländer, ein vorzüglicher Geiger, sowohl was Technik als Vortrag anlangt, ist der alte geblieben; Frau Holländer entwickelte eine Wärme des Vortrags, die ihr früher nicht in dem Maasse zu eigen war, und die es doppelt bedauern lässt, dass sie unserm Musikleben nur hin und wieder noch als Gast eine Gabe bieten kann. Eine Spezialität endlich war Herr **de Salas**, ein wirklicher Neger aus Cuba, der aber das Mendelssohn'sche Violin-Konzert in durchaus europäischer Manier, mit sehr hübschem Ton und gutem Gelingen, vortrug.

Zwei Konzerte endlich waren der Vorführung eigener Kompositionen gewidmet. Die Herren **Paderewski** und **Gorski** aus Warschau, der erstere Pianist, der andere Geiger, und beide gute Virtuosen, brachten eine Reihe von Kompositionen zu Gehör, die durch ihre formelle Abrundung, wie durch die Originalität der Auffassung den lebhaftesten Beifall des Publikums wachriefen. Ebenso hatte Herr Martin Roeder eine Reihe von Kompositionen, darunter Bruchstücke aus seiner Oper „Vera", zu einem Konzert zugestellt. Da mir eine Einladung zu demselben nicht zugegangen war, muss ich mich leider auf diese Erwähnung beschränken. *O. Eichberg.*

Graf **Geza Zichy**, über dessen Werke und erfolgreiches öffentliches Auftreten der „Klavier-Lehrer" seinen Lesern zu wiederholten Malen Mittheilungen gemacht, gab am 13. und 21. Januar im Verein mit Herrn Professor **Joachim** zwei Konzerte in der Singakademie, wie immer, wo auch der Künstler öffentlich auftritt, zu wohlthätigen Zwecken. Graf Zichy spielt bekanntlich nur mit der linken Hand, den rechten Arm verlor er im Alter von 15 Jahren durch ein Jagdunglück. Was er aber mit dieser einen Hand leistet, grenzt an's wunderbare. Niemals vorher ist mir eine solche Sprungfertigkeit, Treffsicherheit und Spannweite der Linken vorgekommen. Das Erstaunlichste aber ist sein Vortrag der Kantilene. Während man über die Ausführung von Paraphrasen wie die über das Lied: „Auf Flügeln des Gesanges" von zweihändigen Pianisten zu sagen pflegt: „Die Linke umspielte mit reichem Figurenschmuck die melodieführende Rechte", belehrte uns hier der Augenschein, dass die Linke sich selbst umspielte. Die meist mit einem Finger gespielte Melodie trat in Folge der äusserst geschickten Pedalbehandlung durchaus selbstständig, förmlich plastisch heraus, man hörte den Ton noch längere Zeit, nachdem die Finger die Tasten schon verlassen und in tieferen oder höheren Regionen die interessanten Begleitungsfiguren ausführten. Wer nicht auf den Spieler sah, glaubte nicht, dass nur eine Hand thätig war, man konnte bei einigen Stellen z. B. in der ungarischen Rhapsodie zu der Annahme veranlasst werden, dass es vier Hände seien, so vollkommen und so kraftvoll beherrscht sie die Klaviatur in ihrem ganzen Umfange. Die technische Ausbildung der Linken aber ist's nicht allein, welche unsere Bewunderung wach ruft, es ist ganz besonders die musikalische Art des Vortrages, die sich in den feinen dynamischen Abstufungen, der sinngemässen Phrasirung, in der stets edlen Tongebung kund giebt; sie beweist, dass in Graf Zichy der Künstler über dem Virtuosen steht. Derselbe spielte nur eigene Kompositionen, in denen sich eine besondere Begabung für den brillanten

Salonstyl zeigte. Recht werthvoll erschienen mir die Serenade, die Träumerei, die Konzertetüde (aus den bei Brandus in Paris erschienenen Etüden für die linke Hand, unter ihnen, als letzte, die Transscription des Erlkönig), ferner die charakteristische ungarische Rhapsodie und die in Gemeinschaft mit Herrn Prof. Joachim gespielte ungarische Fantasie.

Beide Konzerte unterstützte Herr Prof. Joachim durch seine Mitwirkung. Er spielte ausser dem Violinpart der ungarischen Fantasie und der Begleitung zu Mozart's Arie aus: „Re pastore", die Frau Marie Schulz mit dem vollen Schmelz und Adel ihrer schönen umfangreichen Stimme stylvoll und dramatisch belebt sang, Beethoven's Violinkonzert und die bekannte Sonate von Tartini, und entfaltete im Vortrage derselben alle die unvergleichlichen Vorzüge seines Spieles — Grösse und Schönheit des Tones, unfehlbare Sicherheit, Eigenart der Auffassung, Tiefe und Innigkeit der Empfindung — die wir schon so oft an ihm hervorzuheben Gelegenheit hatten, und die uns stets von neuem zu einer Quelle erhabensten Genusses werden.

Im zweiten Konzerte trat der K. K. Hofopernsänger Josef Waldner aus Wien zum ersten Male in der Singakademie auf, dessen umfangreicher, klangvoller, vortrefflich gebildeter Baryton, charakteristischer Vortrag, besonders in der Löwe'schen Ballade „Oluf" und in Schubert's Doppelgänger zu schöner, allgemein gewürdigter und durch Beifall ausgezeichneter Wirkung gelangte.

Das erste der Lieder von Zichy, welches er ausserdem sang, gehört den bei Kahnt in Leipzig erschienenen vier Liedern an, von denen das erste, zweite und vierte sich durch frische Melodik und volksthümliche Haltung auszeichnen — Nummer drei ist von geringerer Bedeutung. — (Sie fanden in Nummer 2 des Jahrganges 79 dieser Zeitschrift eingehende Würdigung.) Herr W. sang Nummer drei und ein anderes uns unbekanntes, das an Werth über das letztere nicht hervorragte.

Die Schönheit des Bösendorfer Flügels, dessen sich der Konzertgeber bediente, fand allgemeine Anerkennung. *Emil Breslaur.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem zur Zeit in Karlsruhe weilenden Professor August Wilhelmi ist „in Anerkennung der hohen Verdienste um die deutsche Kunst" vom Grossherzog von Baden das Kommandeurkreuz erster Klasse des Verdienst-Ordens vom Zähringer Löwen verliehen worden. Auch wurde der Künstler zur Herzoglichen Tafel gezogen.

— Herrn Professor Bargiel, Lehrer an der hiesigen Hochschule für Musik, wurde der Rothe Adler-Orden vierter Klasse verliehen.

— König Ludwig von Bayern hat Herrn Richard Pohl die goldene Ludwigs-Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bande verliehen.

— Der Musikverleger Herr Albert J. Gutmann in Wien erhielt vom Kaiser von Oesterreich den Hoftitel, d. h. er wurde zum Kaiserl. Hofmusikhändler ernannt, eine Auszeichnung, die in Oesterreich nur sehr selten verliehen wird und dem Genannten wegen seiner Verdienste zur Hebung des Musikhandels in Oesterreich zu Theil wurde.

— Die Verlagshandlung von Carl Simon, Friedrichstr. 58 hier hat sich der grossen Mühe unterzogen, einen Katalog sämmtlicher für Harmonium solo und mit Begleitung geschriebenen Musikstücke herzustellen, der an Reichhaltigkeit, Genauigkeit und übersichtlicher Anordnung nichts zu wünschen übrig lässt und allen Harmoniumspielern bestens empfohlen sein mag.

— Von der billigen Ausgabe der rühmlichst bekannten Klavierschule von Wenzl Schwarz in Wien erschien soeben das erste Heft, vermehrt und verbessert und in sehr sauberer Ausstattung.

— Herrn Dr. Hans von Bülow's Befinden hat sich erfreulicherweise so weit gebessert, dass der Künstler bereits mehrere Orchesterproben von je drei Stunden Dauer hat abhalten können. Am 23. d. M. beabsichtigt Herr von Bülow in Meiningen ein Konzert zu dirigiren und selbst Raff's Klavierkonzert zu spielen.

— Am heiligen Abend wurde zur Geburtstagsfeier von Frau Cosima Wagner im Hause des Komponisten in Venedig eine Symphonie aufgeführt, welche Wagner vor 50 Jahren komponirt hatte. Wagner nennt in einem Briefe an das Leipziger „Musikalische Wochenblatt" diese Symphonie ein „altmodisches Jugendwerk", das zwar einige kontrapunktische Sicherheit und Selbstständigkeit in der Verarbeitung der Themen zeige, ohne die drastischfeste Formenfassung seiner grossen symphonischen Vorbilder Mozart und Beethoven aus dem Auge zu verlieren. Die Symphonie wurde zuerst in Leipzig aufgeführt, und Heinrich Laube, der sich damals „mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig" aufhielt, lobte das Werk in seiner „Zeitung für die elegante Welt." Ueber Mendelssohn äussert sich Wagner in diesem Briefe nicht besonders günstig; Wagner, der damals 19 Jahre zählte, überreichte sein symphonisches Werk dem berühmten Tondichter, welcher ihm gar kein Wort darüber sagte. „Im Laufe der Jahre," erzählte Wagner, „führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelssohn zusammen; wir sahen uns, speisten, ja musizirten einmal in Leipzig mit einander; er assistirte einer ersten Aufführung meines „fliegenden Holländer" in Berlin und fand, dass, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war ich mit dem Erfolge zufrieden sein könnte; auch bei Gelegenheit einer Aufführung des „Tannhäuser" in Dresden äusserte er, dass ihm ein kanonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finales gut gefallen hätte. Nur von meiner Symphonie kam nie eine Sylbe über seine Lippen."

— Herr Friedrich Zech aus San Francisco, ehe-

mals Schüler der „Neuen Akademie der Tonkunst", stellte sich, nach seiner Heimath zurückgekehrt, seinen Landsleuten in einer Matinée als Komponist und als Pianist vor. Zur Aufführung gelangte eine Konzert-Ouverture für grosses Orchester, Thema mit Variationen und Fuge für Streichorchester, ein Klavier-Konzert in d-moll, Fantasie und Fuge für grosses Orchester, Larghetto und Menuett aus einer Sinfonie sowie einige Solo-Klavierstücke. Die Zeitungen San Franciscos sprechen mit grösster Anerkennung von den Leistungen des jungen, talentvollen Künstlers, rühmen von dem Pianisten die vorzüglich gebildete Technik, die musikalische Auffassung, von dem Komponisten die einschmeichelnde Melodie, Gewandtheit in der formalen Gestaltung und grosses Geschick in der Instrumentation. Besonderen Beifall fand das Klavier-Konzert.

— Herr J. Wolff aus Frankfurt a. M., über dessen glückliche Erfolge in Heilung des bis dahin für unheilbar gehaltenen Schreib- und Klavierkrampfes vor kurzem in diesen Blättern berichtet wurde, hat am 20. November v. J. vier Patienten vor Beginn der Kur der hiesigen Medizinischen Gesellschaft vorgeführt, die er dann nach dreiwöchentlicher Behandlung wiederum in einer öffentlichen Sitzung als vollständig geheilt vorstellte. Auch ein vor vier Jahren geheilter Patient war zugegen. Selbiger ist nicht nur geheilt geblieben, sondern schreibt jetzt eine fliessende und schöne Handschrift. Die betreffenden Personen hielten es nicht nur für eine Pflicht der Dankbarkeit, sondern als eine Gewissenssache, diesen glücklichen Erfolg ihren am gleichen Uebel leidenden Mitmenschen in den Zeitungen öffentlich anzuerkennen.

Zu den Anerkennungen, welche von höchsten Autoritäten auf dem Gebiete der Heilkunde dem Verfahren des Herrn Wolff gezollt wurden, gesellt sich nun auch die des Herrn Prof. Ritter v. Nussbaum in München. Derselbe äussert sich in einer vor kurzem veröffentlichten kleinen, den Schreib- und Klavierkrampf betreffenden Schrift über die Methode des Genannten wie folgt: „Man wird mir vielleicht entgegnen, dass der berühmte Schreiblehrer Herr J. Wolff in Frankfurt a. M. bereits eine Heilmethode für den Schreibkrampf erfunden und in vielen Fällen mit glänzendem Erfolge angewendet hat. Ja, das ist allerdings wahr und ist mir nicht unbekannt, denn Herr Wolff besitzt nicht allein von den Herren Billroth, Esmarch, Wagner, Bardeleben, Bamberger, Hertz, Benedict, Charcot und Vigouroux, sondern auch von meiner Wenigkeit das Zeugniss, dass er den Schreibekrampf thatsächlich geheilt hat. Dieser Mann hat als langjähriger Schreiblehrer und mit Verstand und Beobachtungstalent reichlich ausgestattet, den Schreibe-Klavier- und Violinkrampf so studiert und durch eine theils mit seinen eigenen Händen, theils mit Kautschukriemen geleistete Gymnastik und durch Massage so glücklich bezwungen, dass man ihm das benannte Zeugniss nicht vorenthalten konnte. Allein obwohl Herr Wolff aus seiner Methode kein Geheimniss macht und selbe jedem wissbegierigen Arzte erklärt, so hat sie ihm doch Niemand noch mit gleichem Erfolge nachgemacht. Man kann wirklich sagen, die guten Heilresultate des Herrn Wolff beruhen auf seiner persönlichen Uebung und Geschicklichkeit. Er weiss jene Muskelgruppen, die der stärkenden Gymnastik bedürfen, genauer zu fixiren, als unsere minutiösesten Elektrotherapeuten. Hofrath Stein schrieb in seinem neuen Schriftchen ganz richtig, dass sich die einzelnen Griffe und Handhabungen des Herrn Wolff nicht schildern und beschreiben und seine Erfolge noch nicht theoretisch erklären lassen." Nach solchen Anerkennungen kann es nicht mehr zweifelhaft sein, dass Herr Dr. W. in seinem Fache Ausgezeichnetes leistet, und kann ich denselben allen am Klavier- und Violinkrampf Leidenden um so mehr empfehlen, als mir eine nähere Bekanntschaft mit demselben einen würdigen und vertrauenerweckenden Eindruck seiner Persönlichkeit hinterlassen hat. E. B.

— Der Ertrag des „Zichy-Joachim-Konzertes" in der Singakademie ergab die Summe von über 6000 Mark. — Graf Zichy hat zuletzt in Karlruhe auf besondre Einladung des Grossherzogs am dortigen Hofe gespielt und wurde mit dem Kommandeurkreuz des Ordens vom Zähringer Löwen ausgezeichnet.

— Johannes Brahms' neueste Chorkomposition, der Goethe'sche Gesang der Parzen für sechsstimmigen Chor und Orchester, kam am 17. Decbr. in Zürich, in dem Benefizkonzert des um das dortige Musikleben hochverdienten Kapellmeisters Fritz Hegar, zur Aufführung, und war nach dem „Bund", der Eindruck „ein überwältigender."

— Die Frage: Wo bleiben alle abgespielten Klaviere? wird sich wohl schon mancher aufgeworfen haben angesichts der steigenden Produktion dieses beliebtesten aller Musikinstrumente. Einen kleinen Fingerzeig giebt eine Ankündigung des Herrn Cesare Donadoni, der 100 gebrauchte Planinos zu kaufen sucht. In Drehpianinos verwandelt, gehen sie aus seiner Fabrik in alle Welt hinaus, nach Russland und in andere halbzivilisirte Länder, wo die Kunst des Klavierspiels noch nicht ihren Einzug gehalten hat, wo man aber doch ebenso gern ein Tänzchen improvisirt, wie an der blauen Donau oder am grünen Strand der Spree.

— In Odessa ist dieser Tage der durch seine Salon-Kompositionen wohlbekannte Pianist Ignaz Tedesco gestorben. Er war 1817 in Prag geboren und genoss dort Unterricht des berühmten Theoretikers Tomaczeck. Bis 1840 lebte er in seiner Vaterstadt und wirkte dann besonders auf Kunstreisen in Russland, England und Deutschland.

Dessau. Aug. Klughardt's Oper „Gudrun" gelangte am 12. Januar am hiesigen Hoftheater mit grossen Erfolge zur ersten Aufführung.

Hamburg. Jules Massenet's grosse Oper „Herodias" hat am Stadttheater einen völlig durchschlagenden Erfolg erzielt. Die in musikalischer und scenischer Hinsicht überaus effektvolle, durchwegs hoch-dramatische Oper erfreute sich bei dieser Einführung in Deutschland einer mustergiltigen Aufführung und Inscenirung, welche dem grossen Erfolg kräftig Vorschub leistete. Der französische Komponist (geb. 1842 bei St. Etienne im Departement Loire) dirigirte persönlich die Première und wurde mit Ehren überhäuft; am Schluss folgten wiederum

zahlreiche Hervorrufe, auch Orchestertusch sowie Lorbeerkränze mit prächtigen Schleifen in den französischen Farben fehlten nicht. Massenet hat vor seiner Abreise von Hamburg an Herrn Direktor Pollini ein ungemein verbindliches und schmeichelhaftes Schreiben gerichtet, worin er in herzlichsten Worten für die vorzügliche Aufführung dankt und seiner Freude über die Theilnahme des Publikums beredten Ausdruck giebt. (Berl. Fremdenblatt.)

Leipzig. Moritz Moszkowski's Violinkonzert errang bei seiner ersten Aufführung im Abonnementskonzert des Gewandhauses einen grossen Erfolg. Besonders der 2. Satz mit seiner breitathmigen Melodik riss das Publikum zu stürmischem Beifall hin. Emile Sauret hob das Werk aus der Taufe; er war vorzüglich disponirt und spielte ganz unvergleichlich. Ausgezeichnetes leistete auch das Orchester, welches das Werk nach nur einmaligem Probiren mit souveräner Beherrschung aller Schwierigkeiten wiedergab. Der Komponist dirigirte sein Werk persönlich.

New-York. Für die Förderung der Tonkunst in den Vereinigten Staaten Nord-Amerika's ist es von erfreulicher Bedeutung, dass das New-York College of Music, unter dem Vorsitze von Algernon Sullivan, in den wenigen Jahren seit seinem Bestehen einen mächtigen Aufschwung genommen hat. — Diese Hochschule der Musik, welche im Jahre 1878 unter staatlichem Schutze gegründet wurde, hat den Zweck, die Tonkunst auf allen ihren Gebieten zu pflegen und nicht nur den musikalischen Unterricht zu fördern sondern auch das Talent für Virtuosität in begabten Eleven zur Reife zu bringen. Für den Fonds der Freischüler werden alljährlich mehrere öffentliche Konzerte veranstaltet. Die Zahl der Schüler beläuft sich jetzt auf mehr als 800, die der Lehrer auf 24. — Zu den Lehrkräften zählen berühmte Namen, wie Joseffy, Eduard Mollenhauer, Gries aus Hannover, Fanciulli vom Mailänder Konservatorium, die Sänger Meola und Bignardi u. A. Neuerdings sind für das Pianofortespiel der Petersburger Doulet und Erik Springer, Eleve der Berliner Kullak'schen Akademie, engagirt worden. Dass auch für den Elementar-Unterricht ein Zögling des letzteren Instituts, Herr Anton Köhler, angestellt wurde, zeigt, in wie hohem Ansehen die Kullak'sche Methode hier steht. Herr Direktor Louis Alexander wünscht noch einige tüchtige Musiklehrer, die aber befähigt sind, öffentlich zu spielen und der englischen Sprache einigermassen mächtig sind, für das New-York College of Music zu engagiren, da die Anstalt demnächst vergrössert werden soll. Nähere Auskunft über dortige Verhältnisse bin ich gern zu ertheilen bereit. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Rudolf Radecke: Auf dem Spaziergange. Mohr, Luisen Ufer 11.

Etwas leichter als Mendelssohns Spinnlied.

Meyer-Olbersleben: Albumblätter für kleine Leute, 12 Klavierstücke, op. 11. 2 Hefte. Hamburg, Fritz Schuberth.

Gehören zu dem besten, was in neuerer Zeit für das jugendliche Alter komponirt worden ist.

Meinungs-Austausch.

Herrn Georg Langenbeck's Vorschlag, einen Verband deutscher Musiklehrer und -Lehrerinnen zu gründen, und zwar in der Form von Provinzial- und Lokalvereinen, die vorläufig ihr Präsidium in dem Berliner Musiklehrerverein haben, billige ich durchaus und finde auch die Gründe, welche er als massgebend für seinen Vorschlag anführt, vollkommen richtig und durch die Erfahrung leider mehr als nöthig erwiesen. Leicht könnte die Zahl dieser Gründe noch vermehrt werden, wenn es an dieser Stelle dessen bedürfte. Es genügt für jetzt zu konstatiren, dass die pädagogischen Musikzustände im allgemeinen keineswegs der Höhe der Kunst, der Bildung der deutschen Nation, der Würde des Musiklehrerstandes angemessen sind, dass ferner einzelne Personen so gut wie nichts, einzelne Vereine sehr wenig daran zu bessern vermögen, dass aber sehr wohl die vereinten Kräfte der besser denkenden und höher strebenden Musiklehrer aller deutschen Gauen, wenn nicht Alles, so doch Vieles zum Richtigen und Guten zu führen im Stande sind.

Auch gegen die Art der Organisation, welche Herr Langenbeck in den §§ 1, 3, 5a und 6 anführt, lässt sich nichts einwenden; er folgt darin dem bisherigen bei ähnlichen Organisationen üblichen Brauch, wie ihn eben die natürliche Logik fordert; ein weiterer Ausbau ergiebt sich von selbst, sowie der praktische Anfang gemacht ist.

In den §§ 2, 4, 5c habe ich einige Ausstellungen zu machen. Es heisst in § 2:

„Mitglied des Verbandes kann jeder akademisch gebildete Musiklehrer (Lehrerin) werden, sowie solche Musiker, welche die zur Ertheilung von Musikunterricht qualificirende Künstlerschaft besitzen."

„Akademisch gebildete Musiklehrer" nennt Herr Langenbeck solche, die ihre vollständige Ausbildung in einem Konservatorium von Ruf empfangen haben. Wenn wir solche Anforderungen an die künftigen Mitglieder des Verbandes stellen, so wird sich derselbe sehr langsam entwickeln, werden sich höchstens in den grösseren Städten Lokalvereine bilden, die kleineren Städte bleiben ganz aus, und der Zweck des Verbandes und damit die Absicht des Proponenten wird sehr unvollkommen erreicht. Grade diejenigen Lehrkräfte, welche am meisten der Läuterung des Geschmackes bedürfen, die das Gute lernen müssen, um ihrerseits wieder auf das Publikum wirken zu können, muss der Zutritt besonders ermöglicht werden, und diese sind am wenigsten unter den „akademisch gebildeten" Musiklehrern, aber vielfach in kleinen Städten zu suchen. Muss jeder Musiklehrer ferner ein Künstler sein, oder gehört zur Ertheilung von Unterricht durchaus ein bestimmter Grad von Künstlerschaft? Liesse sich dies für das Lehramt auf allen seinen Stufen erreichen, so könnte es als ein Glück erscheinen, ich meinerseits halte es nur bedingungsweise dafür. In erster Linie frage ich beim Lehrer immer nach dem musikalischen Gesichtskreis, in welchem er lebt, nach den pädagogi-

schen und künstlerischen Anschauungen, denen er huldigt, vergesse aber niemals dabei zu bedenken, für welche Stufe des Unterrichts der Lehrer sich befähigt hält. Wer Pianisten ausbilden will, muss natürlich selbst Künstler sein, wer Vorgerücktere unterrichten will, muss wenigstens in eigner „sogenannter" Künstlerschaft das Nothwendige leisten, der Elementarlehrer aber muss vor allen Dingen ein tüchtiger Pädagoge sein und gediegenen Grundsätzen im musikalischen Streben folgen; kann er pianistisch das, was die Elementarstufe von ihm fordert, so erlasse ich ihm gerne die Künstlerschaft. Die Geduld, welche diese letzte Stufe im höchsten Masse beansprucht, findet sich leider bei den „Künstlern" nur sehr spärlich. Demgemäss bin ich dafür, dass nach des Grundsätzen des Berliner Musiklehrervereins Jeder in den Verband aufgenommen werden kann, der von einem bekannten und geachteten Musiker seiner Stadt oder auch von einem ebensolchen auswärtigen Musiker ein Zeugniss über seine genügende musikalische Ausbildung, über seine Lehrbefähigung und Lehrthätigkeit beizubringen vermag. Dass nur solche Personen Mitglieder des Vereins werden können, welche die Musik als Beruf (und nicht als Nebenbeschäftigung, „um sich noch etwas nebenbei zu verdienen") treiben, ist auch meine Ansicht. Doch muss man sich vor vornehmer Abgeschlossenheit hüten, wie sie aus der Forderung „akademischer" Bildung leicht entstehen kann. Wer das Vereinsleben der Musiker genau kennt, wird, wenn er offen sein will, eingestehen müssen, dass die beim Publikum angeseheneren Musiker im allgemeinen wenig Neigung haben, von einem Kollegen, der sich zufällig mit gewissen Dingen eingehender beschäftigt hat als sie selber, sich belehren zu lassen, ja es giebt manche, welche Vereinssitzungen, in denen musikwissenschaftliche Fragen in irgend einer Form behandelt werden, grundsätzlich aus dem Wege gehen; sie wissen bereits Alles, omnia sua secum portant. Ich habe stets der Ansicht gehuldigt, dass die Mitglieder eines Vereines je nach ihren Kräften sich gegenseitig belehren müssen, habe gern von jedem Kollegen gelernt, der mir Unbekanntes entgegengebracht und bin dabei sehr gut gefahren. Aus diesem Grunde kann ich auch nur für möglichst weite Grenzen bei der Aufnahme plaidiren.

In § 4b bin ich mit dem Antragsteller für „die Bekämpfung des musikalischen Dilettantismus und seiner schädlichen Auswüchse, welche die Verflachung der Musik und der musikalischen Literatur herbeigeführt haben", — in § 5b finden wir dazu gleich eins der wichtigsten durchaus praktischen Mittel angegeben, — wie sich Herr L. aber „die Hebung und Veredlung des Kunstsinnes im Volke und Wiederherstellung und Pflege einer reinen, idealen Kunstanschauung" durch den Verband der Musiklehrervereine denkt, das bedarf erst weiterer Erklärung seinerseits und enthalte ich mich darum vorläufig meines Urtheiles. „Anstrebung einer einheitlichen Unterrichtsmethode (§ 4d) und Herstellung eines musik-pädagogischen Werkes, in welchem in möglichster Vollständigkeit die Grundzüge des Musikunterrichtes und dessen Methodik . . . . enthalten sind" (§ 5c) halte ich für fromme Wünsche, die überhaupt nicht zu erfüllen sind, ja deren Erfüllung nicht einmal wünschenswerth wäre. Warum denn alle Musiklehrer in Eine Form schmieden? Nach Rom führen viele Wege, und je zahlreicher gute Methoden sind, desto interessanter ihre Zusammenstellung, desto reicher die Entfaltung geistiger Arbeit bei den Musiklehrern. Kennt der Lehrer sein Ziel und hat er etwas Tüchtiges gelernt, so mag er mit Hilfe seines Wissens und Könnens getrost eigene Wege wandeln. Dass nun in der Spezialisirung der Vorschläge des Hrn. L. Einiges zu widerlegen war, — selbstverständlich nur nach meiner persönlichen Ansicht, die freilich auf langjähriger Erfahrung in Vereinssachen beruht, — das thut meiner Ueberzeugung, dass „ein Verband deutscher Musiklehrervereine" ein durchaus erstrebenswerthes Ziel ist, keinen Eintrag. Je mehr ich selber die Möglichkeit wünsche, um so mehr drängt es mich, dem Vorschlage des Hrn. L. durch einen Vorschlag meinerseits eine, wie ich glaube, zuverlässigere Unterlage zu geben. Ich kann mich ganz kurz dabei fassen und abermals auf unseren Berliner Musiklehrerverein verweisen. Man stifte von der Hauptstadt jeder Provinz aus eine Provinzial-Krankenkasse für Musiklehrer und Lehrerinnen, genau so, wie sie der Berliner Verein für die Provinz Brandenburg besitzt. Eine Unterstützung in Krankheitsfällen ist für jeden Musiker, gleichviel auf welcher Stufe der Ausbildung er steht, eine beachtenswerthe Sache. Dem Rufe zu einer solchen Stiftung werden bald sehr Viele folgen, und ist erst eine solche Vereinigung zu materiellem Zwecke erfolgt, dann erbaut sich auf dem festen Grunde derselben sehr schnell der Verein für die von Hrn. L. mit Recht geforderten geistigen Ziele.

Da Hr. L. in § 5d selber „durch Errichtung von Kranken- und Invalidenkassen" neben anderen angeführten Mitteln die Zwecke des Verbandes zu erreichen glaubt, ihre Begründung also selber bereits in's Auge gefasst hat, so käme es ja nur darauf an, zu prüfen, wo man die Hebel einzusetzen habe, um den Verband ins Leben zu rufen; ich meine, von der materiellen Seite her, und berufe mich dabei auf unsere Erfahrungen in Berlin. Den Ruf, zunächst zu den idealen Zielen, als Hauptsache, werden Einige als überflüssig für sich ablehnen, Andere für unfruchtbar halten und sich deshalb nicht betheiligen, wieder Andere vielleicht gar nicht verstehen, noch Andere werden aus Besorgniss sich irgendwie Blössen zu geben, sich scheuen ihm zu folgen; nur die ehrlichen und verständigen Musiker, die für mehr als den eigenen Ruhm Herz und Sinn haben, werden bereitwillig die Hand bieten, aber wie wenige oder wie viele das sein werden, lässt sich vorher nicht ermessen. Darum wähle man praktisch den materiellen Weg, der gewiss Aussicht auf Erfolg hat, man gründe einen Verband von Krankenkassen für die Musiklehrer und Lehrerinnen, richte regelmässige Versammlungen der Mitglieder in den einzelnen Städten ein und stelle auf die Tagesordnung derselben Fragen, Anträge und Vorträge, welche die vorgeschlagenen idealen Ziele verfolgen. Dies ist meine ernste aber freilich unmassgebliche Meinung. *J. Alsleben.*

Antworten.

Poststempel Frankfurt am Main. Dank für Uebersendung der Zeitungen. Wenn sich die Sache wirklich so verhält, so muss das Vorgehen des neuen Direktors auf's entschiedenste gemissbilligt werden. Ich werde noch Aeusserungen von anderer Seite abwarten.

R. B. hier. Giovanni Grancino oder Granzino lebte 1615—1632 in Mailand; er baute meist Altviolen und Violoncelli. Ein Abkömmling gleichen Namens lebte um 1690. Dieser baute nur Violinen, die denen Straduaris gleich geachtet werden.

J. P. Neustrelitz. Welcher Art musikalischer Instrumente? Streich-, Holz-, Blech- oder Schlaginstrumente? Geben Sie mir eine ungefähre Andeutung über das Instrument, dann will ich nachforschen, wer sich hier mit der Fabrikation desselben beschäftigen würde.

H. E. hier und A. W. in Esslingen. E. P. in

Frankfurt a. M. Könnte ich alles selbst durchsehen und besprechen, so würde ich Ihren Wunsch schon längst erfüllt haben. Nun muss ich aber warten, bis meine Herren Mitarbeiter Zeit zu gründlicher Durchsicht gefunden — oberflächliche Besprechungen nützen Ihnen und und meinen Lesern nichts — und das dauert oft bei der grossen Menge der zur Rezension eingesandten Werke ziemlich lange. Habe ich aber nun auch die Besprechungen in Händen, dann finde ich nicht immer gleich genügenden Raum zur Veröffentlichung. Bedenken Sie nur, welchen Raum Konzertbesprechungen und Tagesangelegenheiten besonders im Winter beanspruchen. Also bitte, nur noch ein wenig Geduld, es liegt mir selbst viel daran, meine Leser sobald als möglich mit den neuesten Erscheinungen und deren Bedeutung bekannt zu machen.

T. K. in Berent. Schönsten Dank. Den Aufsatz werde ich mir zu verschaffen suchen.

G. K. in Lüneburg. Wenn Sie das so sehr interessirt, dann mögen Sie erfahren, dass Sarasate für sein Auftreten 2000 Mark erhalten hat. Dafür spielte er drei Stücke. Die Rechnung des Engländers dürfte also in diesem Falle nicht stimmen.

W. Sch. in Irkutsk (Sibirien). 3 Rubel für Jahresabonnement eingegangen.

Frl. **L. B.** in **Brünn.** „Sonata" von suonaro, klingen im allgemeinen für Instrumentalstücke, im Gegensatz zur Kantata (Gesangstück). Mit „Toccata" (von toccare, toucher) bezeichnete man ein Stück für Tasteninstrumente. Andrea Gabrieli 1510—1586 gebrauchte den Namen „Sonate" zuerst.

D. E Sie vermissen in der genannten Ausgabe Einheitlichkeit des Fingersatzes. Das konnte auch nicht anders sein, da die einzelnen Klassiker von verschiedenen Künstlern bearbeitet worden sind, die sich über bestimmte, für den Fingersatz in Schulwerken zu beobachtende Normen schwerlich geeinigt haben würden. Vielleicht finden Sie das, was Sie suchen, in der ausgezeichneten, bei **Fürstner** hier erschienenen Klassiker-Ausgabe von **Kroll**, die Werke von Händel, Bach, Beethoven, Mozart, Weber und Schubert enthält. Besonders wichtig sind die zahlreichen Bemerkungen über den Vortrag und die nach bestimmten Gesetzen geregelte Fingersatzbezeichnung.

G. L. in Wolfenbüttel. Werde Ihre Vorschläge mit Vergnügen entgegennehmen.

Fr. Z. in San Franzisko. Dieses Lebenszeichen von Ihnen hat mich sehr erfreut. Lassen Sie bald wieder etwas von sich hören.

A. K. New-York. Ihren Wunsch habe ich mit Vergnügen erfüllt. Gruss und beste Wünsche für ferneres Wohlergehen.

M. H. Danzig. Es ist op. 20, Heft 3, Präludium und Fuge in G-moll. Verlangen Sie nur die neue Ausgabe mit dem veränderten Präludium.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, den 13. Februar, Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Vortrag des Hrn. Prof. Dr. Alsleben: Ueber Klassiker und Romantiker in der Musik. Musikvorträge auf dem Harmoniflute. Klaviervorträge.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Legatobögen oder Phrasirungsbögen?

Von Dr. **Hugo Riemann.**

In die überschriftlich gegebenen drei Worte lässt sich eine in letzter Zeit die musikalische Welt immer stärker bewegende Frage zusammenfassen, eine Frage, die allem Anschein nach die Antwort: Phrasirungsbögen! finden und dann eine Veränderung unserer Notenschrift nach sich ziehen wird, wie seit der Einführung des Taktstriches (um 1600) von gleicher Wichtigkeit und gleich durchgreifender Bedeutung sich keine vollzogen hat. Das mag viel behauptet scheinen; ich werde aber nachweisen, dass es nicht zu viel behauptet ist.

Was ist ein Legatobogen? was ist ein Phrasirungsbogen?

Die Beantwortung dieser beiden Fragen ist viel schwerer als sie aussieht, und eine befriedigende Beantwortung ist kaum möglich, ohne zugleich eine Beantwortung der oben gestellten Alternative in dem von mir angedeuteten Sinne einzuschliessen. Denn wenn wir unter Legatobogen einen Bogen verstehen, welcher Töne umschliesst, die in innigstem Anschlusse an einander, gleichsam in einander übergehend, geschleift (legato) vorgetragen werden sollen, während das Ende des Bogens das Ende dieser enggeschlossenen Tonkette, eine Unterbrechung des Flusses, ein Absetzen bezeichnet: so ist damit zugleich ausgesprochen, dass die in unserer Notenschrift allgemein üblichen Bögen nicht eigentlich Legatobögen sind; denn an hundert und tausend Stellen würde das Absetzen am Ende des Bogens einen unmöglichen Effekt ergeben, einen Verstoss ärgster Art gegen den guten Geschmack. Hat doch vor gar nicht langer Zeit einer unserer renommirtesten Herausgeber — Louis Köhler — offen und öffentlich eingestanden (Neue Zeitschrift für Musik, 1882), dass man das Ende des Legatobogens nicht für ein Zeichen des Absetzens ansehen dürfe; man würde damit in ebenso vielen Fällen falsch wie richtig gehen.

Was aber sind dann diese Bögen unserer Notenschrift? sind sie Phrasirungsbögen? Unter einem Phrasirungsbogen würde ein Bogen zu verstehen sein, der ein mehr oder minder in sich abgeschlossenes Glied des musikalischen Kunstwerks, ein Motiv oder eine Phrase umschliesst. Sind die Bögen unserer Notenschrift solche Bögen? Auch hier müssen wir antworten: ja und nein! Sie sind eben thatsächlich weder das eine noch das andere ganz, weil sie beides halb sind. Neben ganz richtig die Motive oder Phrasen abgrenzenden Bögen finden wir an allen Ecken und Enden andere, welche die Gliederung der musikalischen Gedanken geradezu verdecken, indem sie die natürlichen Einschnitte überbrücken und die Motive zerreissen. Das ist begreiflich in Fällen, wo die Bögen konsequent als Zeichen des Legatospiels durchgeführt sind und daher bei der ersten Staccato-Note abbrechen; in sehr vielen Fällen reicht aber auch dieser Gesichtspunkt nicht aus, die Grenzen der Bögen zu motiviren, und es bleibt kaum etwas

anderes übrig, als anzunehmen, dass die Bögen aus rein kalligraphischen Rücksichten ohne tieferen Sinn, nur zur Ausschmückung des Notenbildes zugegeben sind. Das klingt unglaublich und ist doch wahr! Diese kalligraphischen Bögen rücken gewöhnlich von Taktstrich zu Taktstrich oder umschliessen bei besonders grossen Taktarten halbe Takte.

Vielleicht erscheint bereits nach diesen wenigen ganz allgemeinen und nicht durch Beispiele belegten Bemerkungen die an die Spitze gestellte Frage auch denen verständlich, welchen sie nicht längst Kopfzerbrechen gemacht hat. Sie mag zunächst bedeuten: Sind die Bögen unserer Notenschrift Legatobögen oder Phrasirungsbögen? Angesichts der Unmöglichkeit einer bestimmten Beantwortung in dem einen oder dem andern Sinne muss sie sich aber zuspitzen zu der Form: *Sollen* die Bögen Legatovortrag oder Phrasengrenzen anzeigen? d. h. *wollen wir Legatobögen oder Phrasirungsbögen?* Da stehen wir nun vor einer Frage von ganz eminenter Tragweite; es handelt sich nicht mehr um Auslegungen und Auffassungen, sondern um einen Beschluss, der zu fassen ist!

Man mag sich drehen und winden, wie man will — aus diesem Wirrwar verschiedenartiger Bogenbezeichnungen (bekanntlich hat jede Klassikerausgabe andere Bögen) ist nicht herauszukommen, wenn nicht diese Frage einmal ernstlich zur Diskussion gestellt und durch eine erdrückende Mehrheit, sozusagen durch Plebiscit der musikalischen Welt entschieden wird. Der Ausgang wird freilich auch dann nur in dem Falle ein befriedigender sein, wenn die Mehrheit den Fortschritt will — andernfalls dürfte der reaktionären Mehrheit zum Trotz die Minorität doch denselben weiter anstreben.

Vor einiger Zeit machte ich mehreren bedeutenden Verlagsfirmen Vorschläge wegen einer Klassiker-Ausgabe mit genauer Bezeichnung der Phrasen; es sollte sich zunächst nur um die Beethoven'schen Klaviersonaten als ballon d'essai handeln. Die Antworten, welche ich erhielt, waren zum Theil äusserst charakteristisch für die Sachlage und geben mir mancherlei Stoff zum Nachdenken. Eine der Firmen sah überhaupt den Grund nicht ein, die bekannten Themen kamen ihr mit den neuen Bogengrenzen ganz fremdartig vor; eine zweite, sehr bedeutende, war der Ansicht, dass Lebert und Faisst, Bülow und Scholz „der Phrase bereits diejenige Beachtung geschenkt haben, welche sie verdient"; eine dritte, die bedeutendste von allen, bejahte die Bedürfnissfrage unbedingt, hatte aber ihre gewiss nicht ungerechtfertigten Bedenken gegen ein reformatorisches Vorgehen einzelner gegen einen über die ganze Welt verbreiteten Usus ohne vorgängige Verständigung mit einer grösseren Zahl kompetenter Fachmänner; zugleich äusserte sie den Wunsch, dass der Legatobogen konservirt und für die Motiv- und Phrasengrenzen ein neues Zeichen gebildet werden möchte, wobei ihr die ebenfalls nöthig erscheinende Konservirung der die Bogenstriche andeutenden Bögen der Violinmusik und der für die Athmung massgebenden der Blasemusik vorschwebte. Endlich schlug sie mir vor, die Frage im „Klavierlehrer" zur Sprache zu bringen.

Indem ich nun diesem letzteren Rathschlage folge, hoffe ich eine grössere Zahl von Musikern und Musikfreunden für die in Rede stehende Frage zu interessiren und eventuell eine kräftige Agitation in's Leben zu rufen, welche für eine die Neuerung versuchsweise verwirklichende Ausgabe, zunächst von Klavierwerken, Boden schafft.

Zur besseren Motivirung meiner Bestrebungen weise ich darauf hin, dass ich für dieselben nicht die originelle Autorschaft in Anspruch nehmen kann, dass die Idee einer durchgängigen Andeutung der Phrasengrenzen bereits vor hundert Jahren aufkam und dass die Klagen über die irreleitenden jetzigen Bögen neuerdings sehr laut werden.

In Sulzer's Theorie der schönen Künste (1772), findet sich ein höchst bemerkenswerther Artikel von dem berühmten J. A. P. Schulz über den musikalischen Vortrag, welcher die Phrasengrenzen in einer Weise bestimmt, die als für alle Zeiten mustergiltig bezeichnet werden kann, wie aus folgendem Beispiel ersehen werden mag, (° bezeichnet bei Schulz die Schlussnote der einen, † die Anfangsnote der andern Phrase).



u. s. w.

Uebrigens braucht Schulz bereits den Ausdruck „Phrase" und klagt ganz wie heute ein R. Westphal*), M. Lenz**) und Andere über die schlimmen Gewöhnungen volltaktiger Auffassung der auftaktigen Phrasen.

„Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang (d. h. die Melodie) verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht verzeichnet werden. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, dass die Einschnitte in der Hälfte des Taktes nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so

*) Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach (1880).

**) Traité de l'expression musicale (1873).

unfasslich wird er dadurch allen Menschen. Hie wieder wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlt, wo die Phrasen in der Mitte des Taktes und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen, weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Taktes, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehängt, welches doch ebenso widersinnig ist, als wenn man in der Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Komma machen wollte."

D. G. Türk geht in seiner Klavierschule (1789) weiter und verlangt nicht nur die Erkenntniss der Phrasen, sondern eine Bezeichnung derselben in der Notenschrift und hat eine solche in seinen Sonaten wesentlich und zwar mittelst zwei kleiner kommaartiger Striche " über die Schlussnote der Phrase:



Er bemerkt dazu (S. 342):

„Hoffentlich werden bald mehrere Komponisten, besonders in den Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung musikalischer Kenntnisse überhaupt gelegen ist."

(Schluss folgt.)

Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung).

6. Die Bildung des Ohrs für melodische Tonfolge.

Von dem rein Physikalischen des Hörens eines einzelnen Tones, von der Zerlegung desselben in seine Obertöne, von den Differenztönen und von der deutlichen Wahrnehmung dieser Phänomene mit Hilfe der Resonatoren sehen wir hier ab. Es sind dies Gegenstände, deren Kenntniss sehr nützlich ist, die aber für die eigentliche musikalische Bildung des Ohres nur eine sekundäre Wichtigkeit haben. Wir wenden uns sofort zu den Uebungen, welche geeignet sind, das Ohr für die Auffassung von Tonfolgen empfänglich zu machen.

Die ersten Uebungen müssen sich zunächst an die diatonische Tonleiter anlehnen. Man wähle vorläufig die Durtonleiter von C, erläutere sorgfältig ihre Spaltung in die beiden Tetrachorde c d e f u. g a h c, zeige die vollständig gleichartige Bildung desselben, charakterisirt durch die Lage der halben Töne. Man spiele sodann in der Mittellage des Klaviers dem Schüler die Töne des ersten Tetrachordes langsam aufwärts und abwärts vor und lasse ihn dieselben benennen, ohne dass er auf die Tastatur sieht. Man bilde andere Folgen aus denselben Tönen = d f e d c, c f e d c, g f d e c u. s. f., lasse auch sie nennen und hierauf in Noten nach dem Gehör aufschreiben. Diese einfachen Uebungen setze man fort, bis eine gewisse Geläufigkeit der Auffassung erzielt ist. Sodann behandle man den zweiten Tetrachord in ähnlicher Weise, benütze dann die ganze Tonleiter und bilde melodische Tonfolgen, welche der Schüler mündlich und schriftlich anzugeben hat. Man wird dabei den Takt zu Grunde legen, zunächst aber den Tönen gleiche Dauer geben.

Auf diese Weise wird man dem Schüler sehr leicht eine gewisse Gewandtheit im Abschätzen der relativen Tonhöhe verschaffen. Um ihm aber auch allmälig den Vortheil des Erkennens der absoluten Tonhöhe zuzuwenden, warte man nach einer solchen kleinen Uebung einige Minuten und lasse dann den Schüler die gehörte Tonfolge aus dem Gedächtniss singend oder pfeifend reproduziren. Seine Angaben vergleiche man mit dem Klavier, um ihm die Abweichung von der richtigen Tonhöhe zu zeigen. Es wird nicht lange dauern, dass sein musikalisches Gedächtniss soweit gestärkt ist, dass er mit ziemlicher Genauigkeit einen Ton auch seiner absoluten Tonhöhe nach bis auf eine sehr geringe Differenz schätzen lernt. Später wird er bei Orchestersätzen an dem fallenden Klange der leeren Saiten der Streichinstrumente und dgl. Anhaltspunkte für derartige Schätzungen finden. Nach einiger Zeit füge man dem Tetrachord g a h c das gleichgebildete d e fis g hinzu, um die Tonart G-dur zu gewinnen und bilde Tonfolgen, welche in diese moduliren. Zuweilen wende man auch höhere und tiefere Lagen des Klaviers an, jedoch nur ausnahmsweise, denn in höhern als tieferen Lagen ist das Erkennen der Töne anfangs schwer. Man darf übrigens sicher sein, dass selbst kleine Schüler an diesen spielend zu betreibenden Uebungen Vergnügen finden, wenn man die Ansprüche an die Anstrengung des Gehörs nicht zu hoch spannt.

Es ist sogar nicht schwer, talentvolle Schüler, ohne sie dazu aufzufordern, zur selbstständigen diatonischen Melodiebildung zu veranlassen und wenn die frühern rhythmischen Uebungen nicht ohne Erfolg waren, so darf der Lehrer auf einen grossen Fortschritt in der musikalischen Bildung seines Schülers rechnen. Wir haben bereits vortreffliche Unterrichtswerke, welche diese Richtung begünstigen, z. B. die Klavierlektionen

in Briefen an seine Schüler von L. Köhler (B. I., S. 15 u. 46 u. ffg.).

Auf einer folgenden Stufe des Unterrichts wähle man einfache Perioden, Liedsätze, Choralmelodien u. s. w. zum Uebungsstoffe, lasse sie aufmerksam hören und niederschreiben. Man nehme Veranlassung dabei die melodischen Cäsuren und Schlüsse in Verbindung mit den frühern rhythmischen Studien zu erläutern. Das ganze Verfahren muss natürlich mit allen Beispielen sorgfältig pädagogisch durchdacht und ausgearbeitet werden. Wenn ich dies hier nicht ausgeführt, so entschuldigt mich der Grund, dass ich nur einen Zeitschriftenartikel und nicht eine Schule des Gehörs schreibe.

Man wird in der ersten Zeit bei diesen Uebungen sich ausschliesslich an die Durtonleiter halten. Erst bei grösserer Sicherheit nehme man ähnliche Uebungen in Moll vor und suche vor allem die charakteristischen Merkmale für das Erkennen und Unterscheiden beider Tongeschlechter im Ohre zu befestigen. Man erläutere auf's sorgfältigste die harmonische und die melodische Form der Molltonleiter.

Alle hier angedeuteten Uebungen hüte man sich aber sehr wohl zu übertreiben. Das Ohr ist ein sehr empfindliches Organ, ein fein organisirter Schüler ermüdet leicht und mit der Ermüdung schwindet die Freude an der Sache. Allein am Anfang jeder Unterrichtsstunde finden sich wohl ein Paar Minuten Zeit, welche man solchen Studien widmen kann, abgesehen von den vielen sonstigen Veranlassungen, die man hat, auf dieselben gelegentlich zurückzukommen. Vor allem versäume man nicht, sie mit bereits geläufigen rhythmischen Theorien zu verbinden; dies verleiht ihnen den nöthigen Reiz. Bei allen solchen Uebungen aber unterstütze man die Melodiefolge durch die Harmonie, wähle die Harmonien anfangs einfach, später aber, um den Schüler für alle Fälle sicher zu stellen, gestalte man sie mannigfaltiger.

Auf einer dritten Stufe des Unterrichts lege man chromatische Tonfolgen zu Grunde; zunächst schalte man chromatische Töne als durchgehende oder als Wechselnoten ein. Hören und Schreiben des Schülers wird wie früher gefordert. Wagners Abendstern diene unter andern als Beispiel. Indessen fahre man in diesem Sinne nicht lange fort, da sich später vielfach Gelegenheit findet konsequenter das vorgestreckte Ziel zu erreichen.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. Februar.

Mit den Schülern des Konservatoriums von **Xaver Scharwenka,** welche derselbe in einer Prüfungsaufführung am 29. Januar im Saale der Philharmonie vorführte, ist mit grossem Ernst, ganzer Hingabe und erfreulichstem Erfolge gearbeitet worden. Die Auffassung aller vorgeführten Stücke war eine echt künstlerische und die Sicherheit und Freiheit der Ausführung bekundete die grosse Sorgsamkeit, welche auch auf die technische Ausbildung der Schüler verwendet worden ist. Dies gilt in erster Reihe von den Schülern der Klavierklassen des Direktors. Jeder derselben hätte öffentlich vor einem urtheilsfähigen Publikum besser bestanden, als manche sogenannte Künstler, denen man zuweilen in der Singakademie begegnet. Am vorgeschrittensten erschien mir Fräulein Sering aus Strassburg, die den 3. Satz des B-moll-Konzerts ihres Lehrers spielte. Der Satz ist sehr schwer, um ihn vollkommen zu beherrschen, dazu gehört eine Virtuosen-Technik. Frl. S. fand sich ganz gut mit ihm ab, doch wären in einem anderen, etwas leichteren Stücke die Vorzüge ihres Spieles noch besser zur Geltung gelangt, ihre Befangenheit wäre einer leichteren Aufgabe gegenüber eine geringere gewesen. Von Fräul. Jeppe hörte ich den 2. u. 3. Satz von Beethoven's C-moll-Konzert und von Frl. Emma Koch den 2. und 3. Satz von X. Scharwenka's C-moll-Konzert — dessen letzter Satz zu dem anmuthigsten gehört, was die Klavier-Konzert-Literatur aufzuweisen hat — mit bestem Gelingen. Besonders hervorzuheben ist aber der Vortrag von Mozart's Es-dur-Konzert (I. Satz) durch den kleinen, 12jährigen Ernst Simonsohn, der so besonnen, klar, verständig und fein nüancirt spielte, als hätte er schon 20 Jahre am Flügel gesessen. Von den Gesangsvorträgen traten besonders die des Herrn Alexander Kuszinski aus Danzig hervor, der mit gut gebildeter, weicher und modulationsfähiger Stimme, Lieder von Beethoven, Schubert und Lessmann sang und dessen musikalischer Vortrag ihm, und seinem Lehrer Herrn O. Lessmann zur Ehre gereichte. Herr Professor Jähns, der Lehrer der Rhetorikklasse hatte in Fräulein Antonie Deutsch eine Schülerin gestellt, die mit deutlicher Aussprache und empfindungsvoll das bekannte Melodrama aus Preziosa vortrug und für ihre gelungene Leistung reichlichen Beifall erntete, der auch den übrigen Vorträgen zu Theil wurde. Eine dramatische Ouverture von Gustav Ernest, einem begabten Schüler des Herrn Philipp Scharwenka sowie Weber's Konzertstück konnte ich leider nicht mehr hören. Der schöne klangvolle Flügel von Duysen erfüllte den grossen Raum vollkommen. Das Philharmonische Orchester hielt sich unter X. Scharwenka's Direktion sehr wacker. *Emil Breslaur.*

Die theologische Fakultät hat allerwegen den Vorrang, und, auf unser Konzertleben übertragen, gebührt das erste Wort der Aufführung des **Domchors.** Dieselbe war dadurch besonders interessant, dass sie nur Kompositionen lebender Künstler, und zwar von Dienel, O. Kade, Bellermann, F. Hiller, Grell

Succo, Reinecke, Blumner, Emil Naumann, Kiel, Rheinberger und A. Becker brachte. Es ist noch nicht so sehr lange her, dass von den Aufführungen dieser hervorragenden Künstlervereinigung sämmtliche lebenden Komponisten grundsätzlich ausgeschlossen waren: — so ändern sich die Zeiten, und zwar, was nicht immer der Fall ist, zum Guten. Das diesmalige Konzert wird mir als sehr interessant, und die Solovorträge der Frau Müller-Ronneburger als vorzüglich durchgeführt geschildert; persönlich anwohnen konnte ich ihm nicht, denn es fiel wieder einmal mit zwei anderen zusammen, von denen das eine unmöglich zurückgesetzt werden konnte, nämlich das Wüllner'sche. Zuvor sei aber noch des **Hochschulkonzerts** gedacht, das eine Messe von Mozart und Beethoven's neunte Sinfonie unter Prof. Joachim's Direktion brachte. Da die Hochschule über eine reichliche Zahl guter Frauenstimmen (mit den Männerstimmen scheints dort, wie überall, nicht so günstig bestellt zu sein!) und über einen vortrefflichen Geigerchor verfügt, so sind zwei wesentliche Bedingungen für das Wohlgelingen derartiger Aufführungen von vornherein sicher gestellt. In der That war denn auch die Klangkraft dieser beiden Hauptabtheilungen der Mitwirkenden eine eminente, zum Theile sogar zu sehr überragende. Dass der Chor viel gewaltiger bei Mozart als bei Beethoven klang, liegt in der Behandlung der Singstimmen; dass aber grade die Vorführung der neunten Sinfonie mit besonderem Danke anzuerkennen ist, bedarf auch wohl kaum der Erwähnung. Zwar könnte man in diesem und jenem Punkte der Auffassung wohl anderer Meinung sein als Hr. Joachim; aber vortrefflich klappte das Ganze und bewährte seine immense Wirkung, wie immer. Unter den Solisten zeichnete sich in erster Reihe Frau Müller-Ronneburger aus, die mit ihrer schönen und reinen Höhe die ihr zugewiesenen Aufgaben in beiden Werken ganz vorzüglich löste; in dem kleinen Solo-Quartett am Schlusse der Sinfonie erklang ihre Stimme in idealer Weise. Das Tenorsolo sang Hr. v. d. Meden, das Basssolo sollte Herr Krolop singen, der aber verhindert war und für den ein Hochschüler eintrat.

Eine hochbedeutsame Aufführung bot das fünfte der unter Prof. **Wüllner's** Direktion stehenden Abonnementskonzerte mit Berlioz' Romeosinfonie, deren drei grosse Instrumentalsätze in vollendeter Weise zu Gehör kamen. Alles war so fein abgewogen, Tempo, Vertheilung der Klangfarben, alle dynamischen Nüancen so wohl berechnet, dass man Hrn. Wüllner, wie dem Orchester die ausserordentlichsten Lobsprüche schuldet. Das Werk ist, wie sein Autor überhaupt, hier gewiss nicht populär; dennoch wirkte es, und besonders die „Fee Mab", zündend, und erweckte überall den Wunsch nach einer vollständigen Aufführung, die nur einmal, vor etwa vier Jahren, und keineswegs unter den günstigsten Umständen, hier zu Stande kam. Was das Orchester an jenem Abende sonst noch leistete, war desselben Lobes würdig: eine Haydn'sche Sinfonie, das Melusinen-Vorspiel von C. Grammann und eine Festouvertüre von Ph. Rüfer, die, glänzend instrumentirt, und tüchtig gearbeitet, ihrer Zeit die Rubensfeier in Antwerpen eingeleitet hat. Als Solist des Abends begrüssten wir nach langer Pause Hrn. Aug. Wilhelmj wieder. Begeistert empfangen, spielte er mit dem ihm eigenen, breiten Ton, aber, wie es schien, nicht ganz mit der früheren Spannkraft, die alles siegreich mit sich fortriss. Vor allen Dingen hätte er aber nicht das Bruch'sche Konzert wählen sollen; ist's wirklich nicht genug, dass wir von Sarasate gar nichts anderes mehr, — seine eigenen Kompositionen ausgenommen, — zu hören bekommen, und dass nun auch noch Wilhemj ihm auf diesem Felde Konkurrenz machen muss?

Von den Kammermusikabenden kamen die der Herren **Scharwenka** und Genossen zum Abschluss. Ein Trio des eben Genannten, das zwar schon früher gespielt worden ist, erfreute von neuem durch die Noblesse der Gedanken, wie durch die kunstvolle Behandlung der Form; in der Ausführung desselben, wie in einer Reihe von Solostücken bekräftigten die drei Künstler (ausser dem oben Genannten bekanntlich noch Sauret und H. Grünfeld) wieder ihre längst anerkannten hohen Vorzüge. Auch der Sängerin des Abends, Frau Müller-Swiatlowski, einer Altistin, ist rühmend zu gedenken; ist die Stimme auch nicht mehr ganz jugendfrisch, so beherrscht sie doch alles Technische und zeigt im Vortrag Geschmack und Empfindung. — In dem fünften **Montagskonzert** der Herren **Hellmich** und **Maneke** kam ein neues Trio von Alexander Dorn zur Aufführung. Es wird als frisch und fliessend gerühmt, wie es von dem Autor, dessen leicht beschwingte Muse sich überall mit Geschick zurechtfindet, zu erwarten ist (gehört habe ich es leider so wenig, als das Domchorkonzert, und aus eben demselben Grunde), und besonders die gute Wirkung des graziösen und melodiösen 3. Theils hervorgehoben. — Von den Virtuosenkonzerten nahm das zweite Konzert **Eugen d'Albert's** den hervorragendsten Platz ein. Ich habe in der vorigen Nummer ausführlich über das Genie dieses an unserm Musikhimmel plötzlich aufgetauchten Sternes gesprochen, und kann nur auf das dort Gesagte verweisen. Soviel auch noch übersprudelnde, abzuschleifende Jugendtollheit in seinem Spiele steckt, so ist er doch alles in allem heut schon an erster Stelle zu nennen, wenn man von den Pianisten der Jetztzeit spricht. Sein Vortrag der Appassionata von Beethoven war grossartig angelegt; die C-dur-Etude von Rubinstein, die bis ins kleinste hinein gelang, spielt der Komponist selbst bedachtsamer, um nicht zu sagen vorsichtiger, als dieser junge Titan. Neben ihm ist noch zweier Sänger zu gedenken, die Konzerte veranstalteten. Der eine, Hr. **Dr. Gunz**, ist einer der liebenswürdigsten und feinsinnigsten Liedersänger, die ich kenne. Seine freilich nicht mehr jugendliche Stimme ist im Piano noch immer von hohem Reiz: seine graziöse Art, schalkhafte und fein humoristische Sachen vorzutragen, unnachahmlich. Er sang Lieder von Schubert („An die Nachtigall" erhält den Preis!), Jansen und Schumann und entzückte alle Welt damit. Weniger gelungen war allerdings Beethoven's Liederkreis an die ferne Geliebte, der den Anfang des Konzerts machte. Der andere Sänger, Herr **M. Plüddemann,** hatte keinen guten Abend. Er schien indisponirt, und das sich ergebende Stimmmanco beeinflusste auch den Vortrag, dem Verständniss nicht abzusprechen war.

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Se. Königliche Hoheit der Herzog von Edinburg haben den Hofpianofortefabrikanten C. Bechstein zu Berlin zu Höchstihrem Hoflieferanten ernannt.

— Dem berühmten Physiologen Prof. Helmholtz, dem Verfasser der epochemachenden „Lehre von den Tonempfindungen" ist vom Kaiser der Adelstitel verliehen worden.

— Den Besitzern der bekannten Musikalienhandlung Rószavölgyi & Comp. in Budapest (Grinzweil und Dunkl), Verlegern werthvoller musikalischer Werke, wurde der k. k. Hoftitel verliehen.

Berlin. Auf die Anfrage des Herrn Wilhelm Tappert über die gegenwärtige Existenz des Mozart'schen Manuscriptes „das Veilchen", welches der verstorbene Herr Wilhelm Speyer in Frankfurt besass, schreibt mir Herr Heinrich Henkel, Direktor an der Musikschule daselbst, dass das fragliche Manuscript sich in guten Händen befinde, und dass er in einer der nächsten Nummern des „Klavier-Lehrers" Weiteres darüber, wie über Mozart'sche Manuscripte überhaupt mitzutheilen beabsichtige. E. B.

— In der Sitzung des Tonkünstlervereins am 2. Februar hielt Herr Wilhelm Tappert einen Vortrag über die „Entstehung der Oper". Herr T. wusste diesem in den meisten Musikgeschichten „traditionell" behandelten Stoffe eine Fülle neuer Seiten abzugewinnen, er gab ausserdem gelegentlich der Beleuchtung der scenisch-musikalischen Versuche, wie sie in früheren Jahrhunderten in Deutschland auftraten, überaus interessante und ergötzliche Proben aus bisher unbekannten, vom Vortragenden zum ersten Male an's Licht gezogenen Produkten, Passions- und Fastnachtsspielen und betonte dabei, dass mit allen diesen scenisch-musikalischen Erzeugnissen eigentlich zur Schöpfung einer nationalen deutschen Oper in gleichem Masse die Vorbedingungen gegeben waren, wie in dem Intermezzo zur Erfindung der nationalen italienischen. Die letztere trat wirklich schon 1600 in's Leben, die nationale deutsche Oper zu schaffen war aber erst Richard Wagner vorbehalten. Viele humoristische Seitenblicke auf die Zustände und Produkte der Gegenwart verliehen dem geistvollen Vortrage noch besondere Würze, der trotz seiner nicht geringen Ausdehnung den mit gespannter Theilnahme folgenden Hörern doch noch zu kurz schien. Rauschender Beifall, sowie warme Dankesworte des Vorsitzenden lohnten dem Redner. Vor Beginn des Vortrages wurden die Herren Klindworth und Ordenstein als neue Mitglieder des Vereins aufgenommen.

— Die Königl. Hochschule für Musik wird in der nächsten Konzert-Saison in anderer Weise als bisher vor die Oeffentlichkeit treten, da es gelungen ist, den Aufführungen unserer Hochschule die Kräfte des philharmonischen Orchesters dienstbar zu machen und zugleich den allseitig gewünschten Fortbestand desselben zu sichern. Mit dieser durch geeignete Kräfte aus dem Schülerbestande der Lehranstalt ergänzten Kapelle beabsichtigt Professor Joachim, in der Zeit bis Ostern künftigen Jahres 12 Instrumental- und Vokalkonzerte zu veranstalten. Ausserdem soll das philharmonische Orchester auf Grund getroffener Vereinbarung auch der Singakademie und dem Stern'schen Verein sowie nach Befinden noch anderen Konzertgebern überlassen werden. Wenn dieses Arrangement vorläufig auch nur auf bemessene Zeit berechnet ist, so ist doch zu hoffen, dass schon diese probeweise Vereinigung geschulter und lernender Kräfte nicht nur dem Lehrinstitute als solchem, sondern auch dem Musikleben Berlins zum Gewinn gereichen werden. So vorzüglich die bisherigen Aufführungen der Hochschule unter Joachims Leitung auch verlaufen sind und so grossen Beifalls sie sich zu erfreuen hatten, so haben dieselben doch bei der Ungeübtheit der meisten Schüler und dem öfteren Wechsel derselben, sowohl seitens des Dirigenten wie der Spieler einen Aufwand an Kraft und Zeit erfordert, welcher zu den erreichten Resultaten, wenigstens was die Quantität der Aufführungen betrifft, nicht im richtigen Verhältniss stand. Die jetzt versuchsweise ins Leben tretende Kombination wird den doppelten Zweck erfüllen, einestheils die Aufführungen der Hochschule bei ermässigter Anstrengung durch Proben, die bisher massenhaft erforderlich waren, in jeder Hinsicht zu Musterleistungen zu machen und dabei andererseits die Lehrhaftigkeit derselben für die Schüler zu erhöhen, indem künftig nur die geeignetsten derselben praktisch betheiligt und im Anschluss an den festen Orchesterkörper sicherer vorwärts gebracht werden, während die anderen sich rezeptiv zu verhalten haben. Das Ganze läuft daher auf eine Analogie der bekanntlich in Leipzig, Wien und Brüssel bestehenden Einrichtungen hinaus, und es lässt sich wohl erwarten, dass sich bei uns auch derselbe erfreuliche Erfolg einstellen wird. Was die Unterweisung der Schüler selbst anlangt, so bleiben die Orchesterübungen derselben innerhalb der Anstalt durch diese Einrichtung nicht nur unberührt, sondern werden vielmehr noch wirksamer werden als bisher. Auch liegt es, wie man hört, in der Absicht des Direktoriums der Hochschule, die vor eingeladenen Zuhörern stattfindenden Aufführungen der Schüler an den sogenannten Vortrags-Abenden, für welche in dem neuen Lokal der Anstalt ein geräumiger Saal vorgesehen ist, künftig durch Orchestervorträge zu bereichern.

— In London ist der Musikschriftsteller Karl Engel gestorben. Der Todte, welcher sich aus den bescheidensten Verhältnissen zu einer der ersten Autoritäten Englands emporgearbeitet hatte, war am 6. Juli 1818 zu Thiedenwiese bei Hannover geboren, genoss zunächst den Unterricht des bekannten Klavier-Pädagogen Enckhausen, späterhin den Hummel's in Weimar, und siedelte, nachdem er Anfang der vierziger Jahre in Berlin den letzten Schliff an seine Ausbildung gelegt hatte, nach England, zunächst nach Manchester, 1851 nach London über. Ein nervöses Leiden, dessen er nie Herr geworden, liess ihn bald erkennen, dass er den ausübenden Künstler zu Gun-

sten des Kunstschriftstellers aufgeben müsse, und demzufolge entstand die lange Reihe von Studien zur Geschichte der Volksmusik und über musikalische Instrumente, welche ihren Verfasser im Laufe der Zeit zur ersten europäischen Autorität auf diesem Felde gestempelt haben. Sein 1874 erschienener „Katalog der musikalischen Instrumente im (Londoner) South Kensington Museum“ darf als sein Hauptwerk gelten.

— Die in der Philharmonie eingerichtete Telephonische Station war am 3., 4. u. 5. Februar für die Vertreter der Presse geöffnet; sie befindet sich im Rondel am Ende des ersten Korridores und besteht aus einem kleinen Gemache, in welchem ein Dutzend Telephonpaare angebracht sind. In dem Zimmer hört man nichts von dem Konzerte. Die Vermittelung der Klangwirkung mittelst des Telephons ist theilweis eine überraschend präcise; am besten machen sich die Sätze von mittlerer Tonstärke und namentlich die Partien der Bläser. Auch die zarteren Sätze klingen nicht übel; dagegen ist die Schwierigkeit der Uebertragung von Fortissimostellen noch nicht völlig gehoben. Trotzdem bei diesen Stellen eines der beiden an d n Seiten des Orchesters angebrachten, zur Aufnahme der Tonmassen bestimmten Mikrophone ausgeschaltet wird — oder vielleicht weil diese Ausschaltung noch nicht genügend sicher funktionirt — stellen sich flatternde, klappernde Geräusche ein, welche eine längere Erfahrung im Umgange mit dem Apparate, bezw. eine weitere Verbesserung desselben vielleicht noch beseitigt. Immerhin ist schon das Erreichte als eine hochinteressante Errungenschaft zu bezeichnen; bei den geeigneten Stellen der vorgetragenen Musikstücke, z. B. dem melodiösen Mittelsatze der Jubel-Ouvertüre, mehreren Partien des Meyerbeer'schen Fackeltanzes (B-dur) und dem Adagio aus Mozart's Klarinetten - Quintett, kam nicht nur der gesammte instrumentale Aufbau des Tonwerkes, sondern auch die Tonfarbe und die Vortragsnüancen jedes einzelnen Instrumentes mit vollster Deutlichkeit zum Gehör, so dass die Möglichkeit, mittelst des Telephons Konzerte, Opern u. dergl. aus der Entfernung geniessen zu können, theilweise wenigstens bereits zur Gewissheit erhoben ist.

— Franz Liszt hat, wie der „N. fr. Pr.“ aus Pest gemeldet wird, in Folge der Judendebatte im ungarischen Abgeordnetenhause an die „Gazette de Hongrie“ folgendes Schreiben gerichtet: „Mit einem gewissen Gefühle des Bedauerns richte ich diese meine Zeilen an Sie; da indessen in jüngster Zeit die Nachricht von meiner angeblichen Judenfeindlichkeit verbreitet worden ist, halte ich es für meine Pflicht, diese Nachricht, welche auf Irrthum beruht, zu rektificiren. Allgemein bekannt ist es, dass ich mich der Freundschaft mehrerer in der Musikwelt hervorragender Juden, so namentlich Meyerbeer's, erfreute, gleichwie in litterarischen Kreisen Heinrich Heine und Andere ähnliche Gefühle für mich hegten. Ich halte es für überflüssig, des Weiteren anzuführen, welches Maass eifriger Loyalität ich während meiner fünfzigjährigen Laufbahn talentvollen Juden gegenüber bethätigte; auch enthalte ich mich der Anführung dessen, wie vielfach ich in den verschiedensten Ländern zur Vermehrung der jüdischen Wohlthätigkeits-Anstalten beigetragen habe. Die Parole meines Schutzheiligen Franz de Paula heisst: „Charitas“, und dem bleibe ich treu bis in den Tod. Es giebt Leute, die einen Satz aus meinem Werke: „Bohémiens en Hongrie“ aus dem Zusammenhange reissen und mich angreifen. Ich kann mit ruhigem Gewissen meine Angreifer versichern, dass ich mich nur insoweit schuldig fühle, als ich die Idee des „Königthums von Jerusalem“ zart berührte, welche lange vor mir drei hervorragende Israeliten, Lord Beaconsfield, Georges Elliot (Miss Evans, die Tochter eines englischen Landpfarrers, eine Jüdin?) und Cremieux, eingehend behandelten.“

— Unter den mir zugesandten Programmen von Schüleraufführungen des Dresdener Konservatoriums, deren reichhaltiger und mannigfaltiger Inhalt stets von neuem das rege künstlerische Streben der Anstalt kennzeichnet, finde ich auch eins, das grössere Werke von Bach, Schumann, Beethoven und Chopin enthält und als „Klavier-Abend“ zur Uebung im Auswendigspielen“ bezeichnet ist. — Ich halte dies für eine sehr dankenswerthe Einrichtung, die allen Musikschulen empfohlen werden mag. Es müssen alle Schüler zum Auswendigspielen angeleitet und gerade diejenigen, denen es schwer wird, am meisten dazu herangezogen werden.

— Unter den Hochzeitsgeschenken, welche dem Kronprinzlichen Paare vorerst nur in beschränkter Zahl überreicht wurden, nimmt einen hervorragenden Platz jene Gabe ein, zu welcher sich die Herren und Damen des Kronprinzlichen Hofstaates von früherer und jetziger Zeit und einige hohe Militärs, die dem Kronprinzen besonders nahe stehen, verbunden haben. Es ist dies ein grosser Bechstein'scher Konzertflügel, der in seiner inneren und äusseren Ausstattung auf dem Höhepunkte künstlerischer Vollendung steht. Der Flügel, für den Marmorsaal des Neuen Palais bestimmt, ist, der ganzen Einrichtung desselben entsprechend, im Roccocostyl gehalten. — Der Entwurf und die ornamentale Ausschmückung lag in den Händen des Bauraths Heyden und des Direktors der Kunstschule Prof. Ewald, ausserdem hat sich Prof. Hertel dabei betheiligt. Von dem lichten grünlichweissen Grundton heben sich die prächtigen Malereien und reichen Goldornamente in ihrer ganzen Farben- und Formenschönheit auf's wirkungsvollste ab. Der Vorderdeckel des Instruments zeigt in seiner inneren Seite eine von Prof. Härtel gemalte phantastische Landschaft, deren blauer See durch Najaden belebt wird. Eine dieser Nymphen, welche offenbar die Musik allegorisch darstellen soll, denn sie hält in der einen Hand eine goldene Lyra, steuert mit der anderen ihr leichtes Gefährt, — eine von zwei Delphinen gezogene Muschel — dem Neuen Palais zu, das in der Ferne sichtbar wird. Der Hauptdeckel ist unter der Leitung von Prof. Ewald und von diesem selbst gemalt und lässt nur am Rande etwas von der hellen Grundfarbe durchblicken; die ganze obere Fläche ist mit Goldfarbe überzogen und auf diesem glänzenden Untergrunde ziehen sich farbenglühende Guirlanden hin, schaukeln sich Amoretten, umschweben schnäbelnde T

ben das die Mitte einnehmende oblonge Medaillon. In diesem sieht man eine weibliche Figur in halb liegender Stellung, neben und vor ihr kleine Genien, die ihr einen rosenumkränzten Spiegel vorhalten. Auf der Fläche desselben sollen später noch entweder die beiden Jahreszahlen 1858—1883 oder eine Widmung angebracht werden. In pompejanischem Roth ist die Innenseite des Deckels gehalten, in dem man, wenn er durch die goldene Stütze aufgestellt ist, an der einen Seite das Allianzwappen des Kronprinzlichen Paares sehen kann, daneben in hellgrauer Farbe die Inschrift: Ihren Kaiserl. Königl. Hoheiten dem Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preussen zur Feier der silbernen Hochzeit. Dann folgen die Namen der Spender. Unterhalb der Namen ist in grau-weisser Farbennuancirung der sogenannte goldene Krönungswagen, mit dem alle preussischen Prinzessinnen eingeholt werden, in welchem also auch vor 25 Jahren die junge englische Königstochter ihren Einzug hielt, getreu bis in die kleinsten Details abgebildet; auch einen Einblick in das Innere des Wagens, in welchem der Oberkörper einer Frauengestalt sichtbar ist, gestattet die vorzügliche Zeichnung. Den acht vorgespannten, festlich aufgeschirrten Pferden reitet hier ein phantastischer Herold vorauf. Dem Roccocostyl entsprechend sind in der Mitte der beiden, mit Musikemblemen geschmückten Seitenwände des Flügels schwere goldene Handhaben angebracht, über denen in runden Medaillons zwei Schlösser aus der Heimath der Silberbraut, Balmoral und Windsor, zu sehen sind. In der Mitte der Spitzwand befindet sich ein ebensolches Medaillon mit den von der goldenen Fürstenkrone überragten Initialen. Während die beiden vorderen Füsse des Instrumentes sich in ihrer schweren Ornamentik dem Styl des Ganzen anpassen, stellt der vom Baurath Heyden modellirte hintere Fuss einen Delphin dar, auf dem ein Genius reitet, der anscheinend die ganze Last des Flügels auf seinen kleinen Schultern trägt. Komposition wie Ausführung sind gleich vollendet. Der instrumentale Theil endlich, fast durchweg in der neuen Eisenkonstruktion, ist von dem ausgezeichnetsten Material hergestellt. Die Schönheit und Fülle des Tons ist wohl in ihrer Weise das Vollendetste, was auf diesem Gebiete erzeugt werden konnte; man war darauf bedacht, die neuesten technischen Erfahrungen und Verbesserungen praktisch zu verwerthen und so ist der Flügel ein wahres Kabinetsstück deutscher Flügelfabrikation geworden, das dem Renommée des Hauses Bechstein in jeder Weise entspricht. Die Kronprinzlichen Herrschaften haben den Wunsch geäussert, dieses seltene Stück auch den weiteren Kreisen zur Ansicht zugänglich zu machen und dessen spätere Ausstellung im Kunst-Gewerbemuseum angeordnet.

— Die Vereinigung Berliner Musikschuldirektoren hat davon abgesehen, ferner gemeinsam zu annonciren, sie will ihr Augenmerk auf andere wichtige Interessen der Mitglieder (Honorarfrage, Gleichmässigkeit der Schulferien und der Kontraktsformulare etc.) richten.

— Das Berliner Klavier-Lehrer-Seminar, Luisenstrasse 35, hat auch den Unterricht im Harmoniumspiel in seinen Lehrplan aufgenommen.

— Friedrich von Flotow, der Komponist der „Martha“, des „Stradella“ und anderer weniger lebensfähiger Opern, dessen Erblindung vor kurzem aus Darmstadt wohin er sich zurückgezogen, gemeldet wurde, ist daselbst in voriger Woche gestorben.

— Gounod's Oper „Der Tribut von Zamora“ hat im Wiener Opernhaus keinen rechten Erfolg gehabt; dass sie nicht stillschweigend entgegengenommen wurde, verdankt sie Frau Lucca, die aus der Partie Hermosa eine grossartige Leistung herauszuarbeiten verstanden hat und nach ihrer Hauptscene frenetisch bejubelt wurde. (Mus. Wochenblatt.)

Magdeburg, 22. Januar. Die neue dreiaktige komische Oper: „Die Mühle im Wisperthal“ von Freudenberg, zu welcher der bekannte Schriftsteller E. Pasqué den Text geliefert hat, ging am gestrigen Abend zum ersten Male im hiesigen Stadttheater in Scene und hatte sich eines günstigen Erfolges zu erfreuen. Zu dem interessanten und spannenden Sujet hat Freudenberg eine frische, melodiöse und dabei charakteristische Musik geschrieben. Die Aufführung war vorzüglich.

Wien. Bei dem am 6. Januar im Bösendorfer-Saale von der Musikschule Bryk abgehaltenen Konzerte trug der achtjährige Hugo Bryk das H-moll-Konzert von Paganini mit seltener, bei seiner Jugend überraschender Virtuosität vor. Ihm würdig zur Seite stand seine junge Schwester Elsa, welche die Liszt'sche Komposition „Les cloches“ glänzend vortrug und die „Cavatine Hernani e Lombardi“ mit gut geschulter Stimme sang.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Für Klavier zu 4 Händen mit Violine und Violoncell.

Hausorchester. 1. Herold, Ouverture zur Oper: Zampa Pr. 3 *M.*

2. Nicolai, Ouverture zur Oper: Die lustigen Weiber. Pr. 3 *M.*

3. Chopin, Trauermarsch aus op. 35. Pr. 1,50 *M.* Bielefeld. R. Sulzer.

Zu 2 Händen.

Friedrich Kiel: 3 Humoresken, op. 59, No. 1, G-moll. Berlin, Th. Barth.

= Field, Nocturne No. 5.

Unterhaltung.

Im Konzert von Eugen d'Albert.

(Aufgefangene Foyer-Gespräche.)

„Donnerwetter, das ist ein schneller Spieler! Der kann Bülow'n auf die schwerste Sonate zwanzig Takte vorgeben, er kriegt ihn doch noch ein!"

„Der spielt nicht, der depeschirt die Stücke auf dem Klavier!"

„Alles war hin! Das Publikum und das Instrument!"

„Wenn Der es noch fünf Jahre so weiter macht, muss er sich die Hände frisch vorfingern lassen!"

Vorläufig zeigt er, dass er Alles auswendig kann; wie es bei ihm inwendig aussieht, wird man wohl erst später merken."

„Er spielt so rasch, dass er manchmal eine Ruhepause machen muss, damit das Tempo nachkommen kann."

„Kein Platz im Saale leer! Alles war vergriffen, selbst hin und wieder ein Ton auf dem Klavier."

„Dass ein solch kleiner Kerl ein so strammer Flügelmann sein kann!"

„Zum Quatre-mains Spielen käme Der mit knapp drei Händen bequem aus."

„Wie steif seine Verbeugungen sind! Aber wenn er auch dem Publikum kein Kompliment machen kann, das Publikum macht ihm dafür welche."

(Ulk.)

Meinungs-Austausch.

Geehrte Redaktion!

Zu der Antwort, welche Sie in No. 3 des „Klavier-Lehrers" dem Frl. L. B. in Brünn ertheilen, erlaube ich mir, Folgendes zu bemerken:

Das als orthographisches Zeichen dienende, laut öffnende *u* vor dem *o*, (*suonare*) hat nur in betonten Silben seine Stelle; sowie der Ton fortrückt, wird das *u* überflüssig und fällt fort. So heisst z. B. von *buono* das Adverb *bonamente*. Nun ist mir sehr wohl bekannt, dass einige nachlässige Schriftsteller in sämmtlichen Formen gerade jenes Verbums das *u* beibehalten. Sollte die geehrte Redaktion geneigt sein, sich diesem nichts weniger als lobenswerthen Gebrauch anzuschliessen, so wird sie auch nicht umhin können, konsequenterweise *suonata* zu schreiben. „*Suonata*" von *suonare* abzuleiten, ist ungeschickt.

Der italienische Puttkamer.

Schönen Dank für die Belehrung. E. B.

Zu dem Artikel Klemens Brüstlein gegen H. Germer's Mezzo piano = Più piano.

In der Zusammensetzung von *mezzo* und *piano* kann nur die eigentliche Bedeutung des mezzo (d. i. mittel, mittelmässig), nicht aber buchstäblich die Bedeutung zweiter Linie (d. i. halb) in Betracht kommen. Steibelt giebt in seiner Pianoforte-Schule die Erklärung: „*Mezzo* wird geschrieben *mez.* und bedeutet zwischen schwach und stark in der Mitte"; — Clementi, als Italiener jedenfalls massgebend, in seiner Einleitung in die Kunst des Pianoforte zu spielen: „*Mezzo* oder *mez.* oder *mezzo piano* oder aber *poco p.*, etwas leise. *Mezzo F.*, mässig stark."

Mezzo piano oder *meno piano* (meno = weniger), beides abgekürzt *mp*, und *poco piano* (poco, un poco — ein wenig) stehen sonach zwischen piano und mezzo forte, wogegen *più piano* (più = mehr) in demselben Masse dem pianissimo näher geht, wie anderseits *più forte* dem fortissimo.

Hannover, 30. Januar 1883.

Theodor Steingräber.

Hildesheim, 6. Februar 1883.

Hochgeehrter Herr!

Wenn Herr Germer meint, dass auch Mendelssohn das mezzo piano nicht angewandt habe, so ist das eine irrthümliche Ansicht; denn gar nicht selten findet sich diese Bezeichnung in dessen herrlichen Orgelkompositionen. Da er aber fürchten musste, dass die Schreibweise *mp* leicht falsch gedeutet werden konnte, so schrieb er mezzo piano; nur bei Wiederholungen innerhalb desselben Satzes wagte er die Abkürzung *mp*. Eine Erklärung hat Mendelssohn nicht gegeben, also wohl für unnöthig gehalten. Es will mir nun scheinen, als ob Mendelssohn das *mp* für leiser als piano ansieht. In folgenden Sätzen kommt das mezzo piano ein oder mehrere Male vor:

1) Präludium op. 37,
2) Sonate I, erster Satz; hier ziemlich oft.
3) Sonate IV, zweiter Satz; hier ist zugleich die Registerangabe wichtig.
4) Sonate VI gleich anfangs; dann aber namentlich im Andante sostenuto; hier würde meiner Ansicht nach die Melodie zu sehr von der Begleitung abstechen, wenn die Klangstärke des *mp* zwischen *p* und *mf* läge: man beachte noch, dass hier auch das Pedal ganz zurücktreten soll.

Uebrigens scheint auch Herr Hans v. Bülow auf Herrn Germer's Seite zu stehen: siehe z. B. die von demselben herausgegebene Sonate pathétique von Beethoven (Aibl in München); im Adagio findet sich zu Anfang des ersten Mittelsatzes (letzte Note des 16 ten Taktes bis zu Beginn des 18 ten und 7 ten die Bezeichnung: *mp—cresc—p—cresc.*

Endlich bin ich der Ansicht, dass Schilling's Konversationslexikon ebenfalls auf Seite des Herrn Germer steht; wenn es da heisst: mezzo piano nicht zu leise, so liegt dasselbe doch wohl im Bereich des piano; und wenn dann weiter erklärt wird: „etwas stärker als nur deutlich vernehmbar", so verstehe ich darunter keineswegs eine Klangstärke, die sich dem *mezzo forte* nähert.

G. Niedermeyer,
Lehrer zu
Hildesheim in Hannover.

Antworten.

H. G. Dresden. Der Aufsatz über B.'s Konzert wird mir willkommen sein, aber lassen Sie sich Zeit, ich habe jetzt einen solchen Reichthum von werthvollen Aufsätzen, dass ich mir den doppelten Raum

wünschte, um sie meinen Lesern nur recht bald darbieten zu können.

Prof. **H. Sch. Baltimore.** Schönsten Dank für den gütigen Rath und das schöne Bild, das mich sehr erfreut hat.

H. H. St. Pölten. Ihr Brief bereitete mir eine angenehme Ueberraschung. Ich werde Ihre Vorschläge in Erwägung ziehn.

E. W. Graz. Die in England beliebte Tonic-Solfa-Methode ist nichts weiter als die alte Solmisation, bei der die Silben ut re mi etc. nicht nur die Tonreihe von C, sondern auch die von F, G u. s. w. bezeichneten, natürlich mit Aufnahme des si, der Septime. Die Anhänger der Methode befleissigen sich der akustisch reinen Tonverhältnisse und befehden das temperirte System. Miss Glover und Mr. Curwen verschafften durch ihre Bemühungen dem System in England Eingang.

L. B. H. Schröder's Violinschule (Köln, Tonger) oder Witting's Violinschule (Hannover, Steingräber). Ausserdem als angenehme Uebungsstücke Blumenlese für junge Violinisten für 1 Violine mit Begleitung des Klaviers oder einer zweiten Violine (Köln, Tonger.)

Frl. **M. F. Graudenz.** Die Anmeldung ist erfolgt.

H. H. Frankfurt a. M. Die Aufklärung wird mir sehr willkommen sein.

Anzeigen.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig. [16]

Neuigkeiten-Sendung No. 1. 1883.

Becker, V. E. Op. 105. Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor.
No. 1. Im Mai. „Im lieblichen, wonnigen Mai". Ged. von Herbst. Partitur u. Stimmen 1. —.
„ 2. Lied und Wein. „Und immer fort soll es gesungen sein". Gedicht von H. J. Frauenstein. Partitur und Stimmen . . . . 1. —.
„ 3. Bundeslied. „Hand zu Hand in ernster Stunde". Gedicht von H. Francke. Partitur und Stimmen . . . . —. 75.
„ 4. Im Walde. „Wie herrlich klingt ein frisches Lied". Ged. v. A. Meyer. Part. u. Stim. 1. —.

Döring, C. H. Op. 55. 18 melodische Elementar-Etuden zum Gebrauche beim Unterricht im Klavierspiel. (18 Etudes élémentaires mélodieuses à l'Usage de l'Enseignement du Piano. 18 Melodious Elementary Studies. To be used in Piano instruction.
Heft I. . . . . netto 1. —.
„ II. . . . . „ 1. —.

Eschmann, J. Carl. Op. 78. Freudvoll und Leidvoll. 12 kleine Klavierstücke. (Joie et Douleur. 12 Morceaux de Piano. Joy and Sorrow. 12 Piano Pieces.).
Heft I. . . . . netto 2. —.
„ II. . . . . „ 2. 25.

Gumbert, Friedr. Transcriptionen für Horn mit Begleitung des Pianoforte.
No. 26. Beethoven, L. v. Op. 40. Romanze } Weber, C. M. v. Adagio } . . . . 1. 50.
„ 27. Bach, J. S. Adagio . . . . 1. —.

Jsenmann, Carl. Op. 43. Vier Lieder im Volkston für Männerchor.
No. 1. „Kein Herz ist so enge." Gedicht von H. Francke. Partitur und Stimmen . . —. 75.
„ 2. Behüt' dich Gott! „Und muss ich von dir scheiden". Ged. v. E. Veit. Part. u. St. —. 75.
„ 3. „Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud'!". Altdeutsch. Volksl. Partitur u. Stim. —. 75.
„ 4. „Zu Coblenz auf der Brücken". Volkslied vom Niederrhein. Part. u. Stimmen —. 75.

Kipper, H. Op. 71. Blaubart und Othello oder Die Folgen der Eifersucht. Komisches Singspiel in 1 Akt. (Leicht ausführbar) für 2 Männerstimmen (Tenor und Bariton) mit Begleitung des Pianoforte . . . . 3. —.
——— Regie- und Textbuch . . . . netto —. 30.

Köllner, Ed. Op. 63. Eine Sängerwanderung durch Thüringen in vier Tagen. Ein Cyklus von zwölf Gesängen mit verbindender Deklamation von Raimund Löhrmann. Für Männerstimmen (Chor und Soli) mit theilweiser Pianofortebegleitung.
Klavierauszug . . . . 4. —.
Die vier Chorstimmen . . . . 4. —.
Baritonsolostimme . . . . —. 15.
Textbuch . . . . netto —. 20.

Krug, D. Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas mit Fingersatzbezeichnung für das Pianoforte zu zwei Händen.
No. 229. Rakoczy-Marsch . . . . 1. —.
„ 230. Fesca, Alb. Der Wanderer: „Weit in der Ferne" . . . . 1. —.
„ 231. Marseillaise. Französisches Nationallied . . . . 1. —.
„ 232. La Brabançonne. Belgisches Nationallied . . . . 1. —.
„ 233. Schubert, Fr. Des Mädchens Klage. „Der Eichwald braust". . . . . . . 1. —.
„ 234. Graben-Hoffmann. Op. 6, No. 2. Erinnerung: „Wir sassen still am Fenster" . 1. —.
„ 235. Eckert, K. Wilhelm von Oranien. Arie: „Wenn ich mit Menschen- und mit Himmelszungen" . . . . 1. —.
„ 236. Dorn, A. Schneeglöckchen. „Schneeglöckchen läutet" . . . . 1. —.
„ 237. Drechsler, W. Seelenspiegel: „Ich hab' dir geschaut" . . . . 1. —.
„ 238. Schulz, J. A. P. Sylvesterabend. „Des Jahres letzte Stunde" . . . . . . 1. —.

Neumann, Emil. Op. 1. „Wenn du noch eine Mutter hast". Gedicht von W. Kaulisch. Für vierstimmigen Männerchor gesetzt von Carl Jsenmann. Partitur u. Stimmen . . —. 75.
——— Op. 3. Mein Himmel auf der Erde. „Ich bin so gern, so gern daheim". Gedicht von H. Pfeil. Für vierst. Männerchor gesetzt von Carl Isenmann. Part. u. Stimmen —. 75.

Reinecke, Carl. Op. 167. Undine. Sonate für Pianoforte und Flöte. Für Violine bearbeitet vom Komponisten . . . . 6. —.
——— Op. 171. Er und Sie. Fünf Lieder von Rob. Burns, deutsch von Adolf Laun. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme.
No. 1. „O schön war jener Rosenstrauch". . . . . —. 75.
„ 2. „Gesegnet sei der Wald bei Nacht" . . . . —. 75.
„ 3. „O ruf und ich komme" . . . . —. 75.
„ 4. „Sie ist ein holdes, liebes Ding" . . . . —. 50.
„ 5. „Dein bin ich" . . . . —. 50.

Rheinberger, Jos. Op. 132. Sonate No. III in E-moll für Orgel. (Fuge, Intermezzo, Scherzo, Passaglia) . . . . 4. —.
——— Passacaglia zum Konzertvortrag für Pianoforte. (Freie Bearbeitung des Schlusssatzes der Orgelsonate in E-moll Op. 132) . . . . 2. —.

Wohlfahrt, Franz. Op. 78. Leichte Sonatinen für Pianoforte zu vier Händen. (Sonates faciles pour le piano à quatre mains. Easy Sonates for Pianoforte Duet).
No. 3. F-dur (Fa majeur. F major) . . . . 1. 50.
„ 4. A-moll (La mineur. A minor) . . . . 1. 50.
——— Op. 84. Quatre petits morceaux pour le Piano.
„ 1. Première Fleur (Erste Blume) . . . . —. 75.
„ 2. Le Papillon (Der Schmetterling) . . . . —. 75.
„ 3. Violette cachée (Verborgenes Veilchen) . . . . —. 75.
„ 4. La dernière Hirondelle (Die letzte Schwalbe) . . . . —. 75.

☞ Dieser Nummer ist das neueste Verzeichniss der **Edition Steingräber** beigelegt, auf welches wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 5. **Berlin, 1. März 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Richard Wagner †.*)

Richard Wagner ist todt! Ein grosses Ereigniss hat sich vollzogen, das in dem Leben aller Mitlebenden einen Abschnitt bildet, um dessen Bedeutung die Geschichte der Kunst und die Kulturgeschichte sich streiten werden. Wie auch eine Kritik, die in dem abgeklärten Lichte der Geschichte wandelt, die künstlerische Grösse Richard Wagner's beurtheilen wird, für uns Alle in der ganzen Skala von dem enthusiastischen Schwärmer bis zu dem kühlen Kritiker und dem entschlossenen Gegner war er ein gewaltiges Stück unseres geistigen Lebens geworden — Richard Wagner hat keine Gleichgiltigen geduldet; er hat Jeden gezwungen, zu ihm Stellung zu nehmen. Und wie hätte ihm dies gelingen können, wenn er nicht das, was in der Tiefe unserer Zeit ruht, erkannt, erfasst und mit künstlerischer Gewalt zur Darstellung gebracht hätte. Das dunkle Gähren und Wogen, der Kampf der miteinander ringenden Welterscheinungen, die tiefsten Instinkte des modernen Menschen, die guten und die bösen haben bei ihm poetische und musikalische Gestalt gewonnen, auch wenn er sie in das Gewand einer mythischen Zeit gehüllt hat. Wer Deutschland im dritten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt verstehen will, der muss sich für alle Zeit mit dem Genius bekannt machen, der jetzt in der Lagunenstadt sein thatenreiches Leben beendigt hat.

Seiner herrschenden Stellung war sich Richard Wagner bewusst, er übertrieb die Ansprüche, die er auf eine so eminente Zeitgewalt gründen konnte; er hat damit eine Polemik hervorgerufen, der an Erbitterung wenig in der Kunstgeschichte zur Seite steht. Aber gerade durch diesen Streit wieder verbreiterte und vertiefte sein Einfluss; wie bei dem Kampfe der Klassiker und der Romantiker in Frankreich in dem ersten Drittel des Jahrhunderts war kaum eine Zeitfrage, zu welcher nicht aus dem Wagnerthum offene oder geheime Fühlfäden führten. An Gewalt über die Zeitgenossen reichte kein Mitlebender an ihn heran, wie sein Werk zu der Zukunft stehen wird, das ist Frage, die vor allem heute die allgemeine Meinung beschäftigt. Die jüngere Generation darf erwarten, dass in ihrer Lebensdauer ein neuer „Meister" erstehe, der sie in neue Bahnen hineinführt — sei es ein klassischer Orpheus oder ein geheimnissvoller Klingsohr; für Diejenigen, die im Leben schon vorangeschritten sind, knüpft sich an diesen Todesfall die Gewissheit, dass die merkwürdigste musikalische Erscheinung, mit der zu existiren ihnen beschieden war, erloschen ist.

Was wird aus dem führerlos gewordenen Heer, was aus der meisterlosen Schule, was aus dem Bayreuther Theater werden, dessen Inhalt nicht nur das Werk, sondern auch die Person Richard Wagner's bildete? Die Diadochen werden nicht fehlen, aber der Thron dieses musikalischen Imperators wird verhüllt stehen bleiben müssen; in der unübersehbaren Zahl der Schüler und Jünger ist keine Hand kräftig genug, das Scepter aufzunehmen, das dem Manne des eisernen Wollens und unbedingten Herrschens in Leben und Kunst entfallen ist. In mancher Beziehung kann man von dem Entschlafenen sagen: es war ein Mann, wir werden niemals seines Gleichen sehen.

*) Der Nationalzeitung entnommen, da der mir von einem meiner Herren Mitarbeiter versprochene Nekrolog bei Schluss des Blattes noch nicht eingetroffen ist.

Ueber den Tod des Meisters meldet das „Berl. Tagbl.“ auf Grund einer Privatmittheilung Folgendes: Wagner war seit dem Herbst leidend und in ärtlicher Behandlung, ohne jedoch bettlägerig zu sein. Sehr oft nachmittags, wenn er auf dem Markusplatz sich erging, um der Platzmusik zuzuhören, musste er in letzterer Zeit in das Bankgeschäft von Reitmeyer, wo er akkredirt war, flüchten, um sich dort von plötzlichen Ohnmachtsanfällen zu erholen; dabei klagte er, dass ihm der Athem fehle. Vorgestern blieb er eine halbe Stunde bei Reitmeyer, unterhielt sich munter und erhob sodann Geld für einen Ausflug nach Süditalien, den er mit seinem Sohne Siegfried unternehmen wollte. Gestern Vormittag arbeitete und musizirte er wie gewöhnlich in seinem Studirzimmer, wobei ihn Niemand stören durfte; statt aber wie sonst singend und taktschlagend aus dem Studirzimmer zu treten, kam er gegen 2 Uhr wankend aus demselben in den Vorsaal des Palais Vendramin, welches er bewohnte, und beklagte sich bei dem dort anwesenden Stubenmädchen über heftiges Unwohlsein, das indess bald vorüberging. Nach 3 Uhr versammelte sich die ganze Familie bei Tische; als der Gondolier Luigi, welcher bei Tische servirte, die Suppe brachte riet Wagner plötzlich, sich vom Sessel erhebend: „Mir ist sehr schlecht“. In demselben Moment brach er wie leblos zusammen. Alle eilten bestürzt zu Hilfe, die Diener brachten ihn zu Bett, der behandelnde deutsche Arzt Dr. Keller wurde gerufen; dieser aber konnte, es war vor 4 Uhr, nur konstatiren, dass der Meister zu leben aufgehört habe. Ein Herzschlag hatte den Tod herbeigeführt. Frau Cosima und die Kinder umstanden das Todtenbett. Die Nachricht verbreitete sich mit Blitzesschnelle in Venedig und verursachte überall Trauer. Hunderte eilten sofort in das Palais Vendramin.

Das Begräbniss Richard Wagner's. Zahllose Freunde und Verehrer des Meisters waren von allen Seiten zur Beerdigung herbeigekommen. — Die eingegangenen Lorbeerspenden zählen nach vielen Hunderten. So sandte Salzburg einen Edelweisskranz, die Stadt Venedig und der Circolo artificiale di Venezia herrliche Kränze mit imitirten Pegoniablättern, der Sänger Theodor Reytmeyer von Venedig einen wundervollen Kranz von Eichen- und Calleusblättern, die Sänger des Parsifal einen Kranz mit der Inschrift: „Dem Meister die Genossen des Gral“. Prachtvolle Kränze trafen ferner ein von dem Münchener Hofopern-Orchester, von der Societa musicale Benedetto Marcello in Venedig mit der Widmung: „al sommo genio del arte, segno del eterna ammirazione“, von dem Verwaltungsrath des Bühnenfestspiels, Professor Schön in Worms, vom Wagner-Verein in Berlin, von den Hoftheater-Sängern in München, von dem Sänger Scaria, von dem Männergesangverein in Botzen, von dem Patronatsverein in Mannheim u. s. w.

Der Richard Wagner-Verein in Kassel entsandte durch Deputirte einen silbernen Lorbeerkranz auf blauem Sammetkissen, der Verband Münchener Künstler ein wahres Kunstwerk in seiner Art, einen Kranz aus Lorbeern und Palmen, dessen Durchmesser mindestens 6 Fuss betrug.

Sonntag, den 18., Punkt vier Uhr Nachmittags nahm die Leichenfeierlichkeit vor dem Bahnhofsplatze ihren Anfang. Der Platz war durch schwarz umflorte Masten abgegrenzt, welche an der obersten Spitze die Namen der gesammten Schöpfungen des dahingeschiedenen Meisters als Inschrift trugen. Auf dem hinteren Theile des für die Leichenfeierlichkeit bestimmten Platzes war eine schwarz drapirte, mit Blumen reichgeschmückte Tribüne errichtet, auf deren Stufen die verschiedenen Deputationen ihre Widmungen aufbahrten. Der Leichenwagen ist mit Epheu Farren und Tannenreiskränzen geschmückt: auf dem kupfernen Sarge ruht ein herrlicher Kranz mit der Inschrift: „König Ludwig von Bayern dem Wort- und Tondichter Richard Wagner.“ Der Kranz besteht aus den prächtigsten Blüthen und Palmenblättern. Die herrlichen Klänge des ergreifenden Trauermarsches aus der „Götterdämmerung“ eröffneten die Feier. Alsdann bestieg Bürgermeister Muncker die Tribüne und sprach im Namen der Stadt mit thränenerstickter Stimme folgende Worte: „Hier an dieser Stelle habe ich im vorigen Herbste Abschied von dem lieben Meister genommen, habe ich ihn ziehen sehen nach dem lieblichen Süden, voll der Hoffnung, ihn neugestärkt wieder begrüssen zu können. Und nun, da er wieder zu uns gekommen, müssen wir auf ewig Abschied von ihm nehmen. Es ist ja bestimmt in Gottes Rath, dass man vom Liebsten, was man hat, muss scheiden. Und auf der ganzen Welt hat es keinen Mann gegeben, den ich und meine Mitbürger, so sehr geliebt haben, wie den selig Entschlafenen. Fern sei von uns jeder Gedanke materieller Art; aber Undank wäre es, an dieser Stelle nicht zu betonen, was wir Alle dem Meister zu danken haben: dass durch ihn in der ganzen gebildeten Welt Bayreuth einen Namen bekommen, dass er es zur Stätte der erhabenen Kunst geschaffen hat. Und so rufe ich Dir denn zu: Schlafe wohl! schlafe wohl bei uns!“ Mit diesen Worten legte Redner einen Kranz im Namen der Stadt auf den Sarg. Hierauf sprach der Reichstagsabgeordnete Feustel gleichfalls tiefergreifende Worte, der Bayreuther „Liederkranz“ intonirte einen Choral und die eigentliche Leichenfeier hatte ihr Ende erreicht. Nunmehr formirte sich der Zug. Es war etwa halb fünf Uhr; alle Läden waren geschlossen, auch sehr viele Häuser. Den Zug eröffneten Abtheilungen der Feuerwehr und zwei Trauerherolde, an die sich das Musikkorps des 7. Infanterie-Regiments reihte. Nun kamen Kranzträger, darunter viele mit herrlichen Palmen und die Träger des wahrhaft kostbaren Kranzes, den die Künstler Münchens dem grossen Meister widmeten, sowie Wagen, welche mit Bouquets und Kränzen überlastet waren. Hierauf folgte der Leichenwagen, mit vier Rappen bespannt und mit dem bereits erwähnten prachtvollen Kranze des königlichen Freundes und Gönners geschmückt. Die Bahrtuchzipfel trugen die beiden Vorstände der Stadtvertretung, Bürgermeister Muncker und Advokat Meyer, die Verwaltungsräthe und intimen Freunde Richard Wagner's, Bankiers Feustel und Gross. Rechts und links von diesen gingen die im Hause Wahnfried verkehrenden Bürger, welche nach Bayreuther Sitte dem theuren Verstor-

benen die letzte Ehre als Träger seiner Leiche erwiesen, neben diesen Feuerwehrmänner mit Flambeaux. Dem Leichenwagen folgte die Geistlichkeit. Dekan Casselmann, Pfarrer Wucherer und Staeblin mit den Alumnen, dann als Vertreter des Königs Ludwig von Bayern dessen Generaladjutant Karl Graf Pappenheim. Von den Familienangehörigen wohnte Niemand diesem Theile des Zuges bei. Als die Nächsten folgten die intimsten Freunde des Hauses, darunter Haeckel und Schön, Reichmann, Hans Seidl, Prof. Wilhelmy, das Ehepaar von Glasenapp, Kapellmeister Hans Richter, Kapellmeister Levy, Prof. Riedel, Wüllner etc. An die Genannten reihte sich die Menge der Deputationen von Städten, musikalischen Instituten und Vereinen, von Theatern und künstlerischen Genossenschaften des In- und Auslandes und die Vertreter der Presse. Nun folgten das königliche Offizierkorps des 7. Infanterie- und 6 Chevauxleger-Regiments, an der Spitze General Heilmann, sowie die königlichen Civilbeamten, an der Spitze der Regierungspräsident v. Burchtorff, die Direktoren derselben Stelle, Dr. v. Bucher und Schamberger, sowie Landgerichtspräsident Landgraf. Hinter ihnen kamen das Musikkorps des 6. Chevauxleger-Regiments, die musikalischen Vereine Bayreuths, dessen Gemeindevertretung und die Gewerke mit schwarzumflorten Bannern. Die Strassen, welche der Zug passirte, waren von vielen Tausenden gefüllt. Fünf Uhr war es, als die Leiche an Wahnfried anlangte. Nur einer kleinen Anzahl der Geladenen war es vergönnt, das Innere der Villa zu betreten und Richard Wagner bis zu seiner letzten Ruhestätte zu geleiten. Der Sarg wurde von den Leichenträgern vom Wagen gehoben und von Albert Niemann, August Wilhelmy, Hans Richter, Anton Seidl, Hofkapellmeister Levi, Porges, Hofkapellmeister Kahl, Krolop, Schukowski aus Venedig und Bankier Gross bis zur Gruft getragen. — Dekan Casselmann vollzog in würdiger Weise die Einsegnung der Gruft, während welcher die drei Töchter und der Sohn Wagner's in tiefstem Schmerze vor dem Sarge knieten. Nach Schluss dieser Feierlichkeit drängte sich Alles an den Sarg heran, um denselben eines winzigen Theiles seines reichen Schmuckes zu berauben und ein letztes Andenken von der letzten Stätte des grossen Todten mitzunehmen.

„Unmittelbar nach Schluss des geistlichen Segens wird gebeten Wahnfried sofort zu verlassen", hiess es in den Einladungen, welche den wenigen Theilnehmern der letzten Feier an der Gruft zugegangen waren. Als Alles die Gruft verlassen, nahte die Gattin des Dahingeschiedenen der Gruft und verrichtete am Sarge in stiller Einsamkeit ein Gebet. Die unzähligen Blumenspenden wurden von Wahnfried nach dem Festspielhaus gefahren. Dort sollen sie als ein geringes äusseres Zeichen der Liebe und Verehrung, die der Todte genossen, aufgehängt werden.

An demselben Tage, an welchem vor gerade 337 Jahren der grosse Reformator Martin Luther sein Leben aushauchte, wurde an der Stätte seines rastlosen Schaffens Richard Wagner zur letzten Ruhe bestattet.

Legatobögen oder Phrasirungsbögen?

Von Dr. **Hugo Riemann.**

(Fortsetzung.)

Die Komponisten haben sich die Mahnung Türks leider nicht zu Herzen genommen und der bereits von ihm und Schulz gerügte Fehler falscher Auffassung der Motive hat sich daher immer mehr verschlimmert, und es ist dahin gekommen, dass man heute von vielen überhaupt nicht mehr verstanden wird, wenn man von durchgeführten auftaktigen Motivbildungen spricht. Denselben Vorwurf, wie Schulz seinen Zeitgenossen, machte vor kurzem R. Westphal in seiner „Allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach" (1880) den Musikern unserer Tage — man sehe aber z. B. in der Neuen Zeitschrift für Musik (1882) nach, was für Anerkennung er für seine so sehr nöthige Warnung seitens der Fachmusiker geerntet hat!

Die Thatsache, dass das Verständniss der ästhetischen Bedeutung der Rhythmen immer mehr verloren geht, ist schlechterdings nicht in Abrede zu stellen; es gilt vielmehr, alles Ernstes darüber nachzudenken, wie man dem Uebel dauernd steuern, wie man definitiv den thematischen Aufbau, die Gliederung der musikalischen Gedanken direkt anschaulich machen kann! Das kann nach meiner Ansicht ohne auffällige Aenderungen des Aussehens unserer Notenschrift geschehen, wenn man sich entschliesst, durch die Bögen nicht mehr wie bisher die Grenze des Legatospiels, sondern die der Motive und Phrasen anzudeuten. In einer ganz erheblichen Prozentzahl von Fällen würden die Bögen ihre bisherigen Stellen behalten; denn man vergesse doch nur nicht, dass der oberste Gesichtspunkt für den geschlossenen Legato-Vortrag doch schliesslich eben auch die klare Ausprägung der musikalischen Form, also die Phrasirung ist! Nur bei Stücken kapricciösen Stils ist die Vortragsart (binden und absetzen) nicht so sehr durch die Phrasenbildung bestimmt, sondern gleichsam von der Laune des Komponisten abhängig; die kleinen Figürchen von 2 oder 3 Noten, welche beim Kapriccio-Vortrag gebunden zu spielen sind, könnten aber ganz gut den Legatobogen behalten, der dann unter dem Phrasirungsbogen stehend, mit diesem nicht verwechselt werden könnte, z. B.



oder

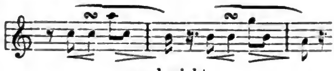


Aber in sehr vielen Fällen, z. B. dem letztern. wären die kleinen Bögen ganz überflüssig, Wollte man nun die Staccatopunkte recht augenfällig machen und die beiden Achtel trennen, so würde auch das erste Beispiel ohne Legatobogen nicht misszudeuten sein:



Der Usus hat längst festgestellt, dass, wo besondere Zeichen fehlen, Legato-Vortrag verlangt ist, weil eben der zusammenhängende Vortrag des Zusammengehörigen das naturgemässe, schlichte ist; und doch würde man sehr fehlgehen, wenn man längere Theile eines Tonstücks, die der Bögen entbehren, unterschiedslos legato fortspielen wollte. Vielmehr erfordert ein kunstgemässer Vortrag zum mindesten Unterbrechungen des singenden legato durch unvollkommene Bindung der Grenznoten der Phrasen.

Eins aber übersieht man ganz, wenn man glaubt, durch Legatobögen und Staccatopunkte bereits genügende Anhaltepunkte für den Vortrag geben zu können, nämlich die durch die Phrasenbildung bedingten kleinen Verzögerungen und Beschleunigungen und die natürliche dynamische Schattirung (crescendo und diminuendo). Diese richtig zu treffen ist nur möglich, wenn man die Motivbildung richtig erkennt und die Phrasen versteht: eine Anforderung, die man heute nur an eine kleine Anzahl begabter Musiker stellen darf, da es, wie gesagt, eines sehr energischen musikalischen Gefühls bedarf, um trotz der die Phrasen zerreissenden und verzerrenden Legatobögen die zusammengehörigen Tongruppen herauszufinden. Schon J. P. A. Schulz verstand die Unterschiede sehr wohl, welche für den Vortrag aus der Verschiebung der Phrasengrenzen entstehen; denn er bemerkt zu dem oben aus seinem Artikel gezogenen Beispiel: „Daher wäre es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den (zweiten) Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfinge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause des vorhergehenden Taktes anzeiget.“ Man muss nämlich spielen:



und nicht:



Denn die Trennung der Phrasen bedingt stets eine ganz geringe Zugabe zum Zeitwerth der Schlussnote oder Schlusspause (hier angedeutet durch den Punkt bei der Sechszehntelpause). Die hier beigefügten Crescendo- und Diminuendo-Zeichen sind aber zugleich Zeichen der natürlichen **agogischen Schattirung**,*) d. h. der Beschleunigung und Verlangsamung. Der Crescendo-Theil einer Phrase ist stets gedrungener, sagen wir getrost: etwas treibend (stringendo), der Diminuendo-Theil dagegen etwas nachlassend (ritardando) vorzutragen; für gewöhnlich sind diese Beschleunigungen und Verlangsamungen sehr unbedeutend, werden aber oft genug von Komponisten durch besondere Vorschrift verstärkt gefordert. Eine durchgeführte merkliche Veränderung der Bewegung innerhalb jeder Phrase erscheint stets als sentimental; in der Regel darf sie nur so gering sein, dass sie als naturgemässer Ausdruck erscheint, ohne dass der unbefangene Hörer die materielle Ursache dieses Effekts erkennt. Da in diesen agogischen und dynamischen Schattirungen das eigentliche Geheimniss des ausdrucksvollen Spiels liegt, so will ich bei ihnen noch einen Augenblick verweilen und ihr Wesen kurz erörtern.

(Schluss folgt.)

Druckfehlerberichtigung.

In meinem Artikel „Legatobögen oder Phrasirungsbögen in No. 14 d. Bl. lies S. 42, Z. 6 v. o. „reichen“ statt „rücken“, das. Z. 2 v. u. „Lussy“ statt „Lenz“, das. Z. 5 v. o. „Scholtz“ statt „Scholz“, S. 43, Z. 2 v. o. „Handstücken versucht“ statt „Sonaten wesentlich“, das. Z. 4 v. o. „der“ statt „die“.

Dr. Hugo Riemann.

*) Agogisch vom griechischen *Agoge* = Tempo, Bewegungsart.

Ueber das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Schluss.)

7. Die Bildung des Ohrs für Harmonie und Stimmführung.

Die Ausbildung des musikalischen Gehörs hinsichtlich der Harmonie und Stimmführung erfolgt der Hauptsache nach von selbst ohne weitere Anleitung, wo ein gründlicher Unter-

richt in der Harmonik und dem Kontrapunkt gegeben wird. Wir beschränken uns daher auf Andeutungen und besprechen nur die ersten Uebungen ausführlich, welche mit jüngeren Schülern vorzunehmen sind, denen vorläufig ausgedehntere Studien der harmonischen und kontrapunktischen Wissenschaft verschlossen bleiben.

Es handelt sich zunächst um die sichere Auffassung der Intervalle der diatonischen Durtonleiter. Man schlage die beiden Töne des Intervalls nach einander, theils vom tiefern zum höhern, theils vom höhern zum tiefern Tone fortschreitend, an und lasse sie nennen. Dann lasse man beide zusammen erklingen und suche das Ohr an das Eigenthümliche des reinen Zusammenklanges zu gewöhnen. Dass die Schönheit dieser Klangwirkung in der Bildung von Summen und Differenztönen besteht, erwähne man nicht, um den Schüler nicht zu verwirren; dagegen zeige man ihm, wie der Wohlklang einer Terz z. B. in den tiefern und höhern Lagen abnimmt. Man lasse ferner zu einem Grundtone jedes beliebige Intervall der diatonischen Tonleiter angeben und zwar die oberen Intervallen so gut, wie die untern, am besten singend oder pfeifend und schlage sodann den Zusammenklang an. Erst wenn diese Uebungen zu einiger Sicherheit geführt haben, lasse man den Schüler Zusammenklänge direkt erkennen. Gelingt das nicht sogleich, so kehre man vorläufig wieder zu den bisherigen Uebungen zurück. Denn vor allem darf man den Schüler nicht muthlos machen, wenn ein Ziel erreicht werden soll, dessen Erreichung nicht für alle leicht ist.

Hat man einige Sicherheit im Erkennen einfacher Zusammenklänge erreicht, so beginne man Uebungen im Verfolgen kleiner einfacher zweistimmiger choralartiger Sätze im gleichen Kontrapunkt. Man spiele den Satz vollständig mehrmals hinter einander, dann spiele man jede der beiden Stimmen einzeln, lasse die Töne jeder Stimme für sich nennen und dann die Zusammenklänge in der Verbindung beider Stimmen. Auch versäume man nicht, den Satz aufschreiben zu lassen. Man verfahre mit der grössten Geduld und Gründlichkeit, breche aber sofort ab, sowie der Schüler Ermüdung zeigt. Das Ohr ist empfindlicher für Ermüdung als das Auge. Man wähle übrigens einen Satz im Kontrapunkt der Oktave, kehre ihn auch um und wiederhole dieselben Uebungen mit dem umgekehrten. Derselbe habe aber nicht mehr wie vier Takte; später wähle man längere. Man lasse hierauf Uebungen mit chromatischen Intervallen und zweistimmigen Sätzchen mit durchgehenden Noten und Wechselnoten folgen und verfahre wie vorher. Alle diese Uebungen seien aber gelegentliche, nicht systematisch zu betreibende.

Eine weitere Uebung betrifft das Erkennen von Dreiklängen und Septimenakkorden, von Folgen zweier solcher Akkorde und dergleichen. In dieser Hinsicht beschränke man sich beim Klavierspiel auf das Nothwendigste. Man lehre in ähnlicher Weise, wie es bei den Intervallen geschah, den Schüler einen harten, weichen und verminderten Dreiklang dreistimmig in engster Lage zu erkennen, lasse die Intervalle, welche dessen Töne gegen einander bilden, nennen, behandle dessen Umkehrungen ebenso, bilde weitere Lagen u. s. w. Ob man einen einfachen dreistimmigen Satz mit dem Ohr analysiren lassen soll, hängt von dem Talente des jugendlichen Schülers ab, ebenso ob man die übrigen Dreiklänge und von den Septimenakkorden mehr, als den Dominantseptimenakkord heranziehen soll. Im Uebrigen übe man den Schüler im Erkennen der harmonischen ganzen Kadenz und der Halbkadenz in ihren verschiedenen Formen, soweit sie sich mit den zur Uebung herangezogenen harmonischen Mitteln bilden lassen.

Alles weitere gehört dem systematischen Unterrichte der Harmonik und des Kontrapunktes an. Dort bedarf es der steten Uebung im Hören, die aber von selbst gegeben ist. Es muss dem Schüler mit Leichtigkeit gelingen, einen vierstimmigen Choralsatz ohne verzierte Stimmen zu erkennen und sofort nach dem Gehör (selbst während des Hörens) rasch zu Papier zu bringen. Für das Gehörstudium ist zu empfehlen, dass man von den vier Stimmen der Reihe nach jede legato und zugleich die drei anderen staccato anschlage. Die beste Uebung für die harmonische Ausbildung des Ohrs ist aber das Studium der Modulation. Es ist gut, wenn eine Orgel oder wenigstens ein Harmonium dabei zu Gebote steht. Man lernt nur dann aufmerksam harmonisch hören, wenn man die Stimmen in gleicher Tonstärke vernimmt, man lernt melodisch gut hören, wenn die Hauptstimme durchdringt und die übrigen zurücktreten. Stark chromatische Modulationen, wie sie die moderne Musik liebt und wie sie ein akkurates Studium heutzutage kultiviren muss, sind für den Anfang schwer zu hören, doch bietet der eigenthümliche Reiz, welcher in den sie beherrschenden alterirten Harmonien liegt, so viele Anhaltspunkte für das Gedächtniss, dass das Ohr sich dadurch wieder leicht orientirt. Das Festhalten der absoluten Tonhöhe wird dem Schüler jedoch schwer gelingen; es wird ihm oft genug bei Wagner passiren, dass er sein Ohr auf falscher Fährte ertappt und sich erst an dem helleren Klang der leeren Saiten der Streichinstrumente orientiren muss.

Von grosser Wichtigkeit ist es, die Harmonien rein zu hören und nach ihrer Bedeu-

tung im Zusammenhang der Modulationen sich noch innig reiner, oder besser gesagt sich inniger an einander anschmiegend zu denken. Der Begriff der Reinheit des Klanges ist ein sehr unbestimmter. Die Töne d f a z. B. erfordern eine ganz andere gegenseitige Intervallenabmessung, wenn sie den weichen Dreiklang von d bilden, als wenn sie Bestandtheile der Septimenakkorde h d f a oder d f a c und b d f a oder des Normakkords g h d f a sind. Wenn man die Geiger fragt, was höher sei cis oder des, so sagen die meisten cis, greifen aber dasselbe auf der g Saite mit dem dritten und des mit dem oberhalb dieses liegenden vierten Finger. In der That treiben sie das cis in die Höhe, sobald es als Leiteton von d erscheint und spielen es tiefer, wenn es Tonika von cis-Dur oder cis-Moll ist. Ueber diese und ähnliche Dinge sind trotz Helmholtz wichtigen Arbeiten die musikalischen Akten noch lange nicht geschlossen. Streng genommen irrt unsere Musik in Sachen der Reinheit noch stark im Dunkeln und ich bin fest überzeugt, Beethoven hat seine besten Quartette in einer ganz andern Reinheit gedacht, als wir sie von den besten Spielern hören. Es wäre eine grosse, aber schwierige Arbeit, die Intonation derselben sicher zu stellen.

Viel hätten wir zu sagen über die besondere Kunst, sein Ohr für das Hören des Streichquartetts, der Sinfonie, grösserer Tonmassen eines Sängerchors in Verbindung mit Orchester für die Orgelkomposition, für den Klaviersatz u. s. w auszubilden und es vor falschen und gefährlichen Liebhabereien zu bewahren. Auch würden wir einen besonderen Abschnitt schreiben können über die Surrogate für das Gehör. Denn vieles, was wir im Orchester zu hören glauben, beruht auf einer geschickten Täuschung, die der Komponist unserm Ohr vorspiegelt. Wir glauben oft eine Tonleiter von der Tiefe der Bässe bis zu den Flöten hinauf in kontinuirlichem Zusammenhang zu hören, die Partitur zeigt uns aber, dass die einzelnen Instrumente an ganz andere Stellen eintreten, als wir oberflächlich in der Gesammtwirkung zu hören glauben. „Töne im Ohre haben“ und „Hören“, ist zweierlei. Das letztere ist ein Akt des Bewusstseins, verschieden von der rein sinnlichen Auffassung, die sich gar leicht um eine Oktave irrt.

Auch haben wir noch zu erörtern, welchen Gehörbildenden Einfluss die Theilnahme an einem Gesangverein übt, doch lassen wir das, um nicht zu weitläufig zu werden.

8. Das Hören am Klavier.

Der Klavierspieler ist in Bezug auf Reinheit des Tones ein sehr genügsamer Musiker; sein Ohr soll aber nicht abgestumpft sein für dieselbe. Muss er auch auf die Empfindsamkeit des Geigers für die feinen Unterschiede der Intonation verzichten, muss er sich die Töne je nach ihrer Bedeutung vielfach anders denken, als sie ihm das Klavier unmittelbar giebt, verwischt auch der Klaviersatz oft die Stimmführung und ist das Hören am Klavier sehr oft mehr ein harmonisches, melodisches und rhythmisches, weniger ein kontrapunktisches, so hat das Klavier doch anderseits so viel Interessantes und einen solchen Reiz für das Ohr, dass auf dessen Rechnung ein grosser Theil der ausserordentlichen Verbreitung dieses Instrumentes entfällt. Vor allem giebt das Klavier die Harmonien in einer Vollständigkeit und einem Umfang, wie ausser ihm bloss die Orgel. Man kann an ihm das Hören von Harmonien, ihrer entlegensten Wendungen und feinsten Verknüpfungen leicht studiren. Die ganze Kunst des Klavierspiels dient aber auch sehr zur leichten Orientirung in der Musik und es giebt gewiss viele Klavierspieler, welche die Musik überhaupt als Klavierspiel denken, d. h. welche sie mit dem Ohre so auffassen, wie sie dieselbe mit den Fingern sofort spielen würden. Wenn wir dies auch nicht als die höchste Stufe der Ausbildung des Ohres ansehen, so betrachten wir es doch als einen zulässigen Standpunkt. Hat er doch sicher die orchestrale Behandlung des Klaviersatzes hervorgerufen. Das Klavier ist ferner einer Präzision der Rhythmik und Feinheit des Anschlages fähig, wie kein anderes Instrument überhaupt. Durch beides sind Effekte auf demselben möglich, welche, wenn sie auch auf künstlichen Täuschungen des Ohres beruhen, doch dem Klavierspiel einen ganz besonderen Reiz für das Ohr verleihen. Das Klavier kann singen, aber es singt nur scheinbar, weil der Anschlag der Gesangstimme kontrastirt mit dem Anschlag der begleitenden Stimme; das Klavier kann den einzelnen Ton verklären, aber es ändert nichts an diesem Ton, sondern es lässt durch das Aufheben der Dämpfung andere Töne leise weiter klingen, welche die Verklärung geben; es kann selbst den Schein des crescendo's eines einzelnen Melodietones durch ein crescendo in der Begleitung erzeugen und dergleichen.

Für das Klavierspiel muss die innigste Harmonie zwischen Ohr und Finger angestrebt werden. Man muss den Schüler anleiten, stets sein eigenes Spiel im Ohr zu haben. Sein Ohr muss die grösste Aufmerksamkeit entwickeln, denn der Zuhörer merkt sofort jedes gedankenlose Spiel. Allein das Hören des eigenen Spiels ist schwer, insbesondere erlangt man am Pianino, welches dem Zuhörer eine ganz andere Tonmasse entgegenwirft, als dem Spieler, dessen Hämmer viel grössere Unterschiede in der Schwere

zeigen, als der Flügel, auf welchem alle Verzierungen weniger leicht auszuführen sind, als auf diesem, weil der Hammer nicht durch die volle eigene Schwere zurückfällt, — nicht leicht und nur allmälig ein richtiges Urtheil über das eigene Spiel. Insbesondere ist das Maass der Tonstärke und damit das Urtheil über die ganze Wirkung des Spiels schwer zu erlangen. Es giebt aber in der That hierfür kein anderes Mittel, als fortgesetztes Hören und Horchen, bis man die Uebereinstimmung der Finger mit dem Ohre soweit gebracht hat, dass man glaubt, „mit den Fingern zu hören". Ueber diesen Punkt und über eine gewisse krankhafte Reizbarkeit des Gehörs, welche eine grosse Gefahr für den Klavierspieler in sich birgt und hiermit in enger Verbindung steht, liessen sich mancherlei nützliche Untersuchungen anstellen.

9. Die stumme Musik.

Wir haben zu Anfang unserer Untersuchung auch gefordert, dass der Schüler mit dem geistigen Ohr hören lerne, d. h., dass er dahin gelange, die Musik zu verstehen, wenn er sie in Noten vor sich sieht, ohne sie zu hören. Diese Fertigkeit erlangt er von selbst, wenn er sein Ohr nach unsern Anleitungen bildet, wenn er möglichst oft Musik nachliest, während er sie hört. So versäume er nie ein Streichquartett mit der Partitur in der Hand zu hören, es aber vorher gründlich zu studiren. Es ist ihm ferner nützlich, alle seine harmonischen und kontrapunktischen Uebungen frei mit der Phantasie zu bearbeiten, ohne ein Instrument zu Hülfe zu nehmen, sich den Gebrauch desselben vielmehr erst dann zu gestatten, wenn die Arbeit fertig ist; ebenso seine eigenen Gedanken in seinem Geiste zu verfolgen, zu ordnen und auszubilden, nicht blos zu reproduziren, sondern selbständig produktiv zu sein. Wer seine musikalische Phantasie so bildet, dass in ihm alles singt und klingt, der weiss auch, wie etwas klingt, was er in Noten vor sich sieht.

Methodik des Klavier-Unterrichts.

Von **Emil Breslaur.**

Zu wiederholten Malen bin ich gefragt worden: Was ist eigentlich Methodik des Klavierunterrichts? Was gehört alles zu diesem Unterrichtszweige? Genügt es nicht ein guter Pianist zu sein, um auch mit Erfolg Klavier-Unterricht ertheilen zu können?

Ich will versuchen diese Fragen in Folgendem zu beantworten.

Es ist leider eine viel verbreitete irrige Ansicht, dass der hervorragende Künstler, der Virtuos und Komponist, auch als Lehrer Bedeutendes leisten müsse. Daher kommt es, dass so viele Künstler die Ausbildung für das musikalische Lehrfach kaum als ein besonderes Studium betrachten, daraus entspringt auch der so vielfach gerügte geringe Erfolg des Musikunterrichts, der allzuhäufig mit Unlust ertheilt, mit Unlust aufgenommen wird, — eine Last für Lehrer und Schüler.

Wie viel pädagogisches und methodisches Wissen und Können muss aber zu der gediegenen musikalischen Bildung hinzukommen, um den Musiklehrer zu befähigen, den Musikunterricht zu einem Erziehungsmittel zu erheben, das Verstand, Gemüth und Willen gleichmässig zu bilden im Stande ist.

Wie Wenige der Lehrenden sind sich des hohen Ernstes und der Bedeutsamkeit ihrer Aufgabe bewusst, wie häufig wird der Musikunterricht ohne Beruf und richtige Erkenntniss des zu erreichenden Zieles und der diesem Ziele entsprechenden Mittel ertheilt, wie vielen Lehrern mangelt die Kenntniss von der natürlichen Beschaffenheit des Menschen, von seinen allgemeinen und individuellen Anlagen und daher der nothwendige Einblick in die Auffassungsfähigkeit der verschiedenen Alters- und Entwicklungsstufen, ohne welchen dem Schüler der Unterrichtsstoff nicht zum Verständniss gebracht werden kann. — Wie viel Geduld, Einsicht und Erfahrung gehören allein zur richtigen Bildung der Hand, zur Erzielung des künstlerischen Anschlages, — des edlen, nüancirungsfähigen Tones, — wie grosse Aufmerksamkeit und mühevolle Arbeit erfordert die genaue Kenntniss des umfangreichen Unterrichtsmaterials. Wie wenige der vielen tüchtigen Pianisten kennen die kleinen Stücke, dem Inhalt und der Form nach geeignet, dem Kinde in streng stufenweiser Folge, nach dem jeweiligen Standpunkt des technischen Vermögens als fruchtbringendes Material in die Hand gegeben zu werden, wie wenige vermögen zu unterscheiden zwischen dem gut Musikalischen auf diesem Gebiete und dem Verwerflichen, den Musiksinn des Kindes Schädigenden! — Wie lange auf jeder Stufe zu verweilen, wie das theoretische Material zu verarbeiten und dem praktischen Unterricht anzupassen, wie das Gehör zu bilden, das Verständniss und die Empfänglichkeit für die Schönheiten musikalischer Kunstwerke vorzubereiten und zu entwickeln ist, — wie der Lehrer sich selbst fortzubilden habe, wie sich frisch und freudig zu erhalten für die Beschwerden seines Berufs und empfänglich für die ideale Seite desselben, damit seinem Unterricht die zu allen Erziehungsresultaten nöthige Lebendigkeit und anregende Kraft innewohne, — alles das ist von grosser Bedeutung und verlangt gründliches, systematisches Studium und die Unterweisung darin bildet die Hauptaufgabe des Unterrichts in der Methodik und Pädagogik.

Die Nothwendigkeit der gründlichen Unterweisung in der Methodik des Musikunterrichts dürfte nach obigem wohl Keinem mehr zweifelhaft erscheinen.

Der Segen dieser nach streng systematischen Grundsätzen geleiteten Disziplin besteht aber nicht nur in dem Vortheil, den sie den Lehrenden und deren jeweiligen Schülern gewährt, sondern weitgehender in dem Einfluss, welchen künstlerisch und methodisch geschulte Lehrer, die mit sichrer Hand den Unterricht zu leiten, Lust und Freude an der Musik im Schüler zu wecken und zu fördern vermögen, auf künftige Geschlechter, deren Empfänglichkeit und Verständniss für die Schönheiten des musikalischen Kunstwerkes auszuüben im Stande sind.

Ein Lehrplan für die Methodik des Klavier- und Theorieunterrichts wie er dem Unterricht in meinem Klavier-Lehrer-Seminar zu Grunde gelegt wird, möge hier folgen:

1. Aufgabe des Musikunterrichts.
2. Allgemeine musikalische Erziehung und Unterrichtslehre:
   a. Bildung des Verstandes.
   b. Bildung des Gemüths.
   c. Bildung des Willens.
   d. Einheitsbildung der verschiedenen Geisteskräfte.
3. Was ist Methodik.
4. Wann soll mit dem Klavier-Unterricht begonnen werden.
5. Sitz vor dem Klavier.
6. Kenntniss der Klaviatur.
7. Handhaltung.
8. Anatomie des Armes und der Hand.
9. Verschiedenartigkeit der Handbildung und ihr Einfluss auf den Anschlag.
10. Schwierigkeiten, welche sich dem Anfänger bei der Bildung der Hand entgegen stellen.
11. Hilfsmittel für Bildung der richtigen Handhaltung (Gymnastische Uebungen).
12. Anschlag.
13. Arten des Anschlags:
    a. für Elementarschüler (Siehe No. 37 etc.).
    b. für Vorgeschrittenere.
14. Uebungen mit stillstehender Hand in Umfang von 5 Tönen.
15. Legato und piano.*)
16. Geschichte des Klaviers.
17. Bau und Bestandtheile des Klaviers.
18. Gehörübung.
19. Gesangsübung von den ersten Anfängen an.
20. Vertheilung des Stoffes mit Rücksicht auf das Talent und die Auffassungsfähigkeit des Schülers.
21. Stoffvertheilung beim Elementarschüler im Gegensatz zu solchen älteren Schülern, die mangelhafter Vorbildung halber, sich eine bessere Grundlage aneignen müssen.
22. Notenschreiben.
23. Die Literatur auf dieser Stufe.
24. Charakteristik der bedeutendsten Klavier-Unterrichtswerke (Schulen, Etüden etc.).
25. Wie bereitet der Lehrer den Schüler für die sichere Hausübung vor.

*) Die Unterbrechung in der Reihenfolge der verschiedenen Anschlagsarten hat seinen Grund darin, dass dem Schüler zwischen jeder einzelnen Art Zeit zum gründichen Einüben derselben gelassen werden muss.

26. Wie soll geübt werden.
27. Mechanische Hilfsmittel (Handleiter etc.).
28. Taktübungen.
29. Geschichte des Metronoms.
30. Wie lernt der Schüler das Metronom mit Nutzen gebrauchen?
31. Notenkenntniss.
    (Violin- und Bassnoten).
32. Spielen nach Noten.
33. Erweiterung des Gebiets der Uebungen mit stillstehender Hand, nach einer guten Klavierschule, mit steter Berücksichtigung der Elementartheorie, mit welcher Gehör, Gesangs- und Schreibübungen zu verbinden sind. Auf jeder neuen Stufe Ueberblick über die Literatur derselben und richtige Vertheilung des Stoffes nach den verschiedenen Alters- und Entwickelungsstufen des Schülers.
34. Accent, Phrasirung (nach dem natürlichen Einschnitten der kleinen Stücke und Lieder).*)
35. Tonleiter.
36. Geschichtliches über die Tonleiter.
37. p., mf., f., cresc., decresc. — Kombinirte Anschlagsarten.
38. staccato aus dem Fingergelenk.
39. staccato aus dem Handgelenk.
40. Portament.
41. Lehre vom Schall.
42. Auswendig lernen.
43. Vom Blatt spielen.
44. Analyse der Tonstücke (formal, rhythmisch, harmonisch, und in Bezug auf den geistigen Gehalt).
45. Fingersatz.
46. Pedal.
47. Geschichtliches über die Verzierungen.
48. Wie die Ausführung derselben dem Verständniss des Schülers zu vermitteln ist.
49. Ueber die Krankheiten, welche durch irrationelles Ueben hervorgerufen werden.
50. Deren Verhütung.

---

51. Musikal. und allgemeine Bildung des Lehrers.
52. Seine besondere Fähigkeit zum Lehrberuf.
53. Charakter und Herzensbildung.
54. Sein Verhältniss zu den Eltern der Schüler.
55. Gesellschaftliche Bildung.
56. Fortbildung des Lehrers.
57. Wie erhält er sich frisch für den Beruf?
58. Erklärung und Vorspielen.
59. Sein mündlicher Vortrag u. seine Ausdrucksart.
60. Frage und Antwort.
61. Wiederholung.
62. Hausarbeit.
63. Wie erzieht der Lehrer zur Aufmerksamkeit, zur Ordnung, zum Fleiss. (Lohn und Strafe)
64. Behandlung von Schülern verschiedener Individualität.
65. Verschiedenheit in der Behandlung der beiden Geschlechter.
66. Klassenunterricht in der Theorie.
67. Wie ist der Unterricht interessant zu machen?

NB. Praktische Unterrichtsübungen nach jeder Stufe unter Aufsicht des Direktors.

*) Hieraus wird stufenweise und folgerichtig immer im Anschluss an das gerade vorliegende und zu diesem Zwecke zu wählende Musikstück die Formenlehre entwickelt. Theorie und Musikgeschichte werden in besonderen Lektionen gelehrt.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 24. Februar.

Etwas ruhiger, als bisher, fliesst jetzt doch der Strom der Konzerte. Freilich ist es wohl nur eine vorübergehende Erscheinung, dass diesmal weniger als sonst zu berichten ist; denn ehe draussen Bäume und Sträucher ausschlagen, dürfte sich die Fluth

noch einmal stauen. Das wichtigste Konzert dieses Zeitabschnitts war der Novitäten-Abend des **Tonkünstlervereins.** Eine bedeutsame Anziehungskraft auf das Publikum hatte das Auftreten d'Alberts ausgeübt, der freilich keine Novität, sondern das Es-dur-Konzert seines Meisters Liszt, — unvergleichlich im Technischen wie in der feurigen Erfassung des lebensprühenden Geistes desselben, — spielte. Liszt ist Ehrenmitglied des Vereins und dieser sonach wohl berechtigt, auch ihn auf ein Programm zu setzen, das im übrigen nur Werke seiner Mitglieder bot. Da waren denn vertreten Edgar Munzinger mit einer sinfonischen Dichtung: „Werner Stauffacher", Philipp Scharwenka mit einer Orchesterfantasie „Liebesnacht", die kühn ein Motto aus Wagner's Tristan führt, das dort ebenfalls schon eine musikalische — und sehr eingehende — Illustration gefunden hat, dann Philipp Rüfer mit einer grossen Sinfonie in F-dur. Dazwischen kamen je 2 Lieder von O. Schmidt und L. Hoffmann und 2 Gesänge (wenn ich sie auch Lieder nennen möchte, würde man mit Recht behaupten, es seien keine) von dem ergebenst Unterzeichneten. Und nun werden die freundlichen Leser einsehen, dass ich unmöglich eingehender von diesem Konzerte sprechen kann, dem ich auch als Begleiter sämmtlicher Gesangsnummern einverleibt war, und dessen ganzem Arrangement ich überhaupt viel zu nahe stand, um mir nicht eine selbstverständliche Reserve auferlegen zu sollen. Nur einfach berichten will ich: Der Saal war vollständig gefüllt; d'Albert hatte natürlich kolossalen Erfolg und gab Rubinstein's C-dur-Etude zu; Frl. Therese Zerbst hatte mit der Uebernahme des gesanglichen Theiles sich diesmal einer sehr schwierigen Aufgabe unterzogen, die sie unter dem lebhaftesten Beifalle des Publikums löste; Hr. Professor Klindworth dirigirte das Philharmonische Orchester, das ausgezeichnet war, mit der an ihm bekannten vorzüglichen Sicherheit und Umsicht.

Hr. **Heinrich Hofmann** hatte zu einem wohlthätigen Zwecke ein grosses Konzert mit lauter eigenen Kompositionen, die aber sämmtlich schon aufgeführt waren, veranstaltet. Die Hauptnummern des Abends bildeten die beiden Werke, mit denen Hr. Hofmann sich vor etwa 10 Jahren glänzend eingeführt hat: die Frithjofsinfonie und die Ungarische Suite, von der diesmal nur zwei Sätze gespielt wurden. Beide fanden grossen Beifall, den sie auch ohne Zweifel durch ihre ganze Anlage, ihre anmuthige Melodik und ihre interessante Instrumentation verdienen. Zwischen beiden gab es eine Reihe Gesangs- und Instrumentalsachen, die das formale Geschick des Autors in das günstigste Licht setzten, ohne dass sie eine merkliche Weiterentwicklung desselben, jenen Werken gegenüber, dokumentirten.

Unter den Virtuosenkonzerten ist das des Hrn. **Klengel** aus Leipzig das interessanteste gewesen. Denn erstens ist Hr. Klengel selbst ein bedeutender Violoncell-Virtuose, der eine erstaunliche Technik besitzt, die ihm auch in den höchsten Lagen treu bleibt und immer klangschön ist; zweitens konnte man eine neue, junge Sängerin, Frl. Verhulst aus Amsterdam hören, die allerdings noch nicht fertig ausgebildet ist, und deren Stimme vorläufig noch recht dünn klingt; drittens aber wirkte Hr. Kapellmeister Reinecke mit, den ich noch nicht gehört hatte, und auf dessen Spiel ich sehr neugierig war. Leider bin ich gezwungen, zu gestehen, dass er mir nur sehr wenig gefallen hat. Er spielt natürlich technisch sicher, rhythmisch zuverlässig, aber — an diesem Abende wenigstens, — ohne alle Poesie. Fast durchgehends Fortissimo, und zwar ein recht hartes, dazwischen hin und wieder ein piano, dem aber der duftige Reiz ganz fehlte. Auch innerhalb seiner Spezialität, die er ebenfalls Gelegenheit nahm, vorzuführen, nämlich als Mozartspieler, konnte ich mich mit ihm nicht befreunden; ich glaube wirklich nicht, dass Mozart so gespielt werden muss, um verstanden und gewürdigt zu werden.*) Bekanntlich haben wir hier in Berlin ebenfalls einen Mozartspezialisten: unseren alten Oberkapellmeister Taubert. Eines ist nun ganz sicher, dass dieser nämlich Mozart durchaus anders traktirt, als jener, — viel zarter, duftiger, graziöser. Was mich betrifft, so halte ich es in diesem Falle mit Herrn Taubert.

Ein Konzert des Hrn. **Felix Meyer,** das er mit Unterstützung von Frl. aus der Ohe und Frau von Schultzen-Asten gab, bewies aufs neue die feinfühlige, warme und glänzende Art dieses vortrefflichen Violinisten.

Ein erstes Debüt, — in der Singakademie wenigstens, — machte mit vielem Glücke Hr. **Felix Dreyschock** Dieser junge Künstler ist von nicht gewöhnlicher Begabung und speziell als Pianist bewies er vortrefflich gebildete Technik und ein auf einem wirklichen Musiksinne beruhendes Verständniss des Vorzutragenden. Ich bin überzeugt, dass wir von Hrn. Dreyschock noch sehr Ausgezeichnetes erwarten dürfen. Gleichfalls mit einem Erstlingskonzert debütirte Frl. **Helene Möller**, Schülerin des Hrn. Dr. Bischoff. Sie zeigte ein sehr solides Können und berechtigt gleichfalls zu guten Hoffnungen. Als Sängerinnen unterstützten jenes Konzert Frau Hildach aus Dresden, dieses Frl. Therese Zerbst.

Zum Schluss muss ich mit zwei Worten eine Unterlassungssünde wieder gut machen. Ich habe in meinem letzten Berichte übersehen, der Aufführung des neuen Brahm'sche Quintetts durch die **Joachim'sche** Quartettgenossenschaft zu gedenken. Ich brauche nur abzuschreiben, was ich einige Nummern vorher von derselben Komponisten Trio und Violinsonate gesagt habe. Dieses reife Werk unseres bedeutendsten Meisters der Kammermusik wird ebenso, wie die beiden obengenannten, auf das kräftigste dazu bei-

*) Ich bedauere sehr, dass ich in Bezug auf das Spiel des Herrn Kapellmeisters Reinecke der Meinung meines verehrten Freundes und Mitarbeiters widersprechen muss. Ich habe zwar denselben diesmal nicht gehört, habe aber den Eindruck, den sein Spiel vor einigen Jahren auf mich gemacht, bewahrt und erinnere mich daran mit ganz besonderer Freude. So objektiv und edel im Tone, so fein schattirt, so echt musikalisch und eigenartig in der Auffassung habe ich Mozart nur von einem Künstler, unserem verehrten Oberkapellmeister Taubert, spielen gehört.
Emil Breslaur.

tragen, Brahms allgemein die Stellung zu sichern, die seiner Bedeutung angemessen ist, und die ihn, wenn auch nicht als Reformator, so doch als den berufensten Konservator aller Errungenschaften auf dem Gebiete der Kammermusik erscheinen lässt.

O. Eichberg.

Von hier und ausserhalb.

Auszeichnungen: Kapellmeister Reinecke in Leipzig erhielt das Offizierkreuz der Rumänischen Krone unter Übersendung des Porträts der Königin, — X. Scharwenka und Emil Sauret den Dänischen Danebrogorden, — Hofopernsänger Krolop die herzogl. Koburgische Medaille für Kunst und Wissenschaft, — Kapellmeister Karl Huber in Budapest das österreichische Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens, — Seminar-Lehrer Hennig in Posen und Musikdirektor Julius Lange zu München-Gladbach wurden zu Königl. Musikdirektoren und Herr Carl Gurckhaus, der Chef der rühmlichst bekannten Musikverlagshandlung Kistner in Leipzig von der Königl. Musikakademie Santa Cäcilia in Rom zum Ehrenmitglied ernannt.

— Wie in voriger Nummer berichtet wurde, hat das Dresdener Konservatorium Klavier-Abende zur Uebung im Auswendigspielen eingeführt. Ich empfahl diese Einrichtung zur Nachahmung. Wie mir nun mitgetheilt wird, hat das unter Leitung des Königl. Musikdirektors Herrn H. Mohr stehende Luisenstädtische Konservatorium schon zu wiederholten Malen und mit gutem Erfolg seine Schüler öffentlich auswendig spielen lassen. Vivant sequentes.

— Professor Julius Stockhausen tritt am 1. März d. J. wieder in das Lehrerkollegium des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. ein; er übernimmt den Unterricht in den oberen Gesangsklassen.

— Die Aufführung von Gounod's Oratorium „Redemption“ ist in Boston gerichtlich inhibirt worden, weil dieselbe nicht in Uebereinstimmung mit des Komponisten Original-Partitur gegeben werden sollte. Das Prinzip dieser Entscheidung, welche wohl das amerikanische Gesetz über diesen Gegenstand endlich beständig machen wird, ist, dass das Erscheinen eines Klavierauszuges nicht einen andern Komponisten autorisirt, eine Orchesterbegleitung dazu zu schreiben. Die Wichtigkeit einer solchen Entscheidung liegt auf der Hand, sagt die „Frankfurter Zeitung.“

— Man schreibt aus Petersburg: Seit Jahrzehnten und mit Ausnahme von Anton Rubinstein hat kein Pianist Petersburg so im Sturme und allgemein für sich gewonnen, wie gegenwärtig Alfred Grünfeld. Am 11. Jan. fand bereits sein drittes Konzert hier, und zwar im grossen Adelssaale, mit Orchester statt, zu welchem schon zwei Tage vorher alle Sitze vergriffen waren, und so war denn dieses Konzert von mehr als 4000 Personen besucht. Den Erfolg, den Grünfeld wieder erzielte, war ausserordentlich; beinahe jedes der kleineren Stücke musste wiederholt werden, und des Applauses und der Hervorrufe war kein Ende. Nach Schluss des Programms drängten Alle der Estrade zu, und Grünfeld spielte fort und fort, bis die Uhr Mitternacht verkündete. Grünfeld kann mit Genugthuung auf seinen Aufenthalt in Petersburg, der sich zu einer Reihe steigernder Triumphe für ihn gestaltete, zurückblicken. Nächster Tage spielt er in Gatschina vor dem Kaiserpaare.

Bayreuth, 20. Februar. König Ludwig von Bayern ist gestern Nachts ganz unerwartet hier eingetroffen und hat das Grab Richard Wagners besucht. Nach einstündigem Aufenthalte in Bayreuth begab sich der König wieder nach München zurück.

Petersburg. Im Alter von 80 Jahren starb hier der Musikhistoriker Wihelm von Lenz. Ein geborener Livländer, trat er nach absolvirtem juristischen Studium in den russischen Staatsdienst und brachte es bis zum Staatsrath, wandte sich jedoch späterhin hauptsächlich der Litteratur, insbesondere der Kritik zu. Sein fünfbändiges historisch-ästhetisches Werk über Beethoven hat vor 25 Jahren als schätzbares Material gegolten, bis es in neuerer Zeit durch die Arbeiten Thayers verdrängt wurde.

Wien. Dem Rechenschaftsbericht der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zufolge hat der Kaiser nicht nur die bisher gewährte jährliche Subvention von 2000 fl. für weitere drei Jahre bewilligt, sondern überdies in Berücksichtigung ihrer schwierigen finanziellen Lage eine ausserordentliche Spende von 2000 fl., da der Rückgang der Schülerfrequenz einen Ausfall von 6837 fl. nach sich zog. Das Konservatorium wurde im verflossenen Schuljahr von 782 Schülern besucht. Den Unterricht ertheilten 50 ordentliche und 4 ausserordentliche Lehrer. Die ordentlichen Konzerte ergaben einen Reinertrag von 1404 fl., das ausserordentliche Konzert hatte einen Ausfall von 156 fl. Die Künstlerabende ergaben eine Gesammteinnahme von 14 857 fl., blieben also im Reinertrage um 2990 fl. gegen den Voranschlag zurück.

Antworten.

Fräulein **A. M. Verden.** No 3 wird wohl jetzt in Ihren Händen sein.

J. P. Görlitz. Ich hoffe, Ihnen in kurzem Fräulein Dührkoop's Adresse in Hamburg mittheilen zu können.

E. H. Bromberg. Stumme Klaviaturen liefert der Hoflieferant C. Krause, hier, C. Königstr. 50, das Stück (dreioktavig) zu 25 Mark.

Em. Pütter v. K. Lemberg. Eine Beschreibung und Abbildung von Möller's Apparat bringt eine der nächsten Nummern des „Klavier-Lehrer“. Der Preis desselben beträgt 20 Mark.

H. P. Gelsenkirchen. Ihr gütiges Anerbieten wird seiner Zeit in Erwägung gezogen werden. — Für die günstige Meinung über den Klavier-Lehrer meinen verbindlichsten Dank.

A. O. Enschede (Holland). Besten Dank, doch wie Sie aus der Beilage ersehen, bereits erschöpfend behandelt. — Durch Uebersetzung und Uebersendung der Aufsätze aus der „Caecilia“ würden Sie mich sehr verpflichten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Februarsitzung (13. Februar) hielt Herr Prof. Dr. Julius Alsleben einen Vortrag über „Klassiker und Romantiker in der Musik“. Der Vortragende entwickelte zunächst die Begriffe „Klassisch“ und „Romantisch“ und deducirte demgemäss die charakteristischen Eigenschaften des Klassischen einerseits und des Romantischen andererseits. Dann verfolgte derselbe das Wesen beider durch die verschiedenen Gattungen der musikalischen Kunst vom XVI. Jahrhundert bis zur neuesten Zeit, um so die Hauptmeister der italienischen und deutschen Musik, vornehmlich für die Kirchenmusik und für die dramatische Musik, zu würdigen. — Der Vortrag wurde beifällig aufgenommen. — Darauf führte Herr Prof. E. Breslaur das Harmoniflûte vor, erklärte dieses Instrument und trug auf demselben einige Kompositionen (Lieder von Mendelssohn) mit Klavierbegleitung vor.*) Derselbe theilte ausserdem mit, dass die Langenbeck'sche Idee, die Begründung eines allgemeinen deutschen Musiklehrervereins betreffend, auch ausserhalb Berlins mit grosser Freude begrüsst worden ist und verliest einige darauf bezügliche Briefe. — Herr Dr. A. Kalischer bringt zur Kenntniss der Versammlung, dass das von ihm und Herrn A. Werkenthin redigirte neue Vereins-Jahrbuch für 1883 erschienen und an den bekannten Stellen gratis zu haben ist.

Dienstag, den 13. März 1883, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Königl. Hochschule: Ausserordentliche General-Versammlung: Tagesordnung: 1. Beschluss über die Anträge des Herrn Georg Langenbeck (Wolfenbüttel): Die Gründung eines allgemeinen Deutschen Musiklehrervereins betreffend. 2. Beschluss über die Vorschläge zu näherer Verbindung zwischen Tonkünstler- und Musiklehrerverein. — Nach der General-Versammlung event. ordentliche Sitzung.

---

*) Das Harmoniflûte ist ein kleines, harmoniumartiges Instrument, das auf den Knieen gehalten und mit der rechten Hand gespielt wird, während die Linke den Blasebalg bewegt, welcher den Pfeifen den Wind zuführt. Die Klaviatur umfasst 3 Oktaven, die Tasten sind schmäler und kürzer als die des Klaviers. Der Ton ist etwas schwächer als der des Harmoniums, aber von grosser Lieblichkeit. Getragene Sätze für Violine oder Violoncell eignen sich auch zum Vortrag auf dem Harmoniflûte. Auf die Verwendung beim Gesangunterricht möchte ich aber besonders hinweisen, da der getragene Ton es für diesen Zweck geeigneter erscheinen lässt als das Klavier.
E. B.

Anzeigen.

Hierzu eine Beilage:
Abermals das Mezzopiano
von Professor **Dr. Faisst.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Abermals das Mezzopiano.

Von Prof. Dr. **Faisst.**

Der Artikel des Herrn Germer in Nr. 3 d. Bl. veranlasst mich zu einer nochmaligen Entgegnung, die aber jedenfalls, möge von anderer Seite nachfolgen was da wolle, meine letzte sein wird.

Was zuvörderst die Veranschaulichung der verschiedenen Grade von Tonstärke durch die Zahlenskala von 1—100 anbelangt, so acceptire ich diese vollständig, so nämlich, wie Hr. G. in seiner ersten Aufstellung den „Pianobegriff" in die 3 Grade des pianissimo, des piano im engern Sinn und des mezzopiano, und ebenso den „Fortebegriff" in die des fortissimo, des forte im engern Sinn und des mezzoforte zerlegt. Wenn es allgemein und unwidersprochen anerkannt ist, dass der Fortebegriff die letztgenannten 3 Abstufungen enthält, so erfordert offenbar die Konsequenz, auch den Pianobegriff dementsprechend abzustufen, und zwar derart, dass auch bei ihm das piano im engern Sinn die mittlere Stufe einnimmt, von welcher das pianissimo und das mezzopiano je nach einer Seite hin abweichen, gerade wie das fortissimo und das mezzoforte Modifikationen des zwischen beiden liegenden eigentlichen forte sind. Hr. G. hat also mit jener Aufstellung nur einen Beweis für die Richtigkeit unserer Ansicht geliefert. Freilich sucht er die Giltigkeit dieses Beweises gleich nachher wieder umzustossen durch eine zweite Berechnung, aus welcher, weil sie jener ersten widerspreche, hervorgehen soll, dass die „Resultate der ethymologischen Methode" überhaupt unsicher seien. Der Widerspruch dieser zweiten Berechnung gegen die erste beruht aber eben auf ganz willkürlichen, ungerechtfertigten Annahmen, die nothwendig auf ein falsches Resultat führen mussten. Hr. G. unterschiebt uns nämlich an Stelle der 3 allgemein anerkannten Grade des mezzoforte, forte und fortissimo die 3 von ihm durch „Komparation", d. h. durch Steigerung des Positivs zum Komparativ und Superlativ gebildeten: forte, più forte und fortissimo; und diesen Abstufungen stellt er dann die entsprechenden des piano, più piano und pianissimo gegenüber. Es ist klar, dass Hr. G. diese „Komparation" nur herbeiholt, um an der früheren, naturgemässen Aufstellung irre zu machen und dagegen sein mezzopiano, das er ja dem più piano gleichsetzt, zu retten. Eben so klar ist aber auch, dass diese Komparation absolut untauglich ist, eine Stufenleiter von Stärkegraden zu begründen. Denn erstens beseitigt sie einen in Theorie und Praxis unbestrittenen Stärkegrad, den des mezzoforte, gänzlich. Zweitens führt sie die Absurdität herbei, dass innerhalb einer Abstufung von 6 Graden die beiden Gegensätze forte und piano unmittelbar aneinander angrenzen (piano = 36—50, forte = 51—65). Wenn überhaupt die Methode der „Komparation" zur Begründung einer Stufenleiter dienen sollte, so musste dieselbe offenbar nicht bloss in steigernder Richtung, sondern auch in der entgegengesetzten, also einschränkend, angewendet werden: dem Forte war dann noch ein meno forte (weniger stark) an die Seite zu stellen zur Vermittlung mit dem piano, und konsequenterweise war dann auch diesem letzteren noch die Modifikation des meno piano (weniger schwach) beizugeben als Zwischengrad zwischen piano und meno forte — kurz, das „Komparationsresultat" wäre bei richtiger Behandlung im wesentlichen mit unserer 6 fachen Abstufung (pianissimo, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, fortissimo) zusammengetroffen; denn menoforte konnte in solcher Stellung nur gleichbedeutend mit mezzo forte sein, sowie meno piano gleichbedeutend mit unserem mezzo piano; die Zwischengrade più piano und più forte aber sind ja doch nicht von wesentlichem Belang. Doch noch mehr — und damit kommen wir auf den dritten Grundfehler der G.'schen Komparationsberechnung — die Ausdrücke più forte und più piano sind überhaupt unbrauchbar für eine Abstufung von bestimmter Höhe, sie können nicht feste Stärkegrade bezeichnen, sondern, vermöge ihrer Relativität, nur die entsprechende dynamische Veränderung oder Bewegung (nicht „Erwägung", wie in meinem früheren Artikel gedruckt worden) im Verhältniss zu dem unmittelbar vorher angewendeten Stärkegrad. Es verhält sich mit diesen Bezeichnungen also gerade so, wie Hr. G. jetzt von meno piano und meno forte zugiebt, dass sie keine fixirten Punkte sind; aber so ganz, wie Hr. G. annimmt, kann doch bei all diesen relativen Bezeichnungen die Wahl des Stärkegrades nicht im Belieben des Musizirenden stehen, und jedenfalls darf er nicht, wie Hr. G. in seinem ersten Artikel gethan, meno piano und più piano und mezzo piano und weiss nicht was noch alles in einen Topf werfen: wenn piano vorhergegangen ist, so ist doch meno piano ganz unleugbar stärker, più piano aber schwächer als jenes; dagegen von einem pianissimo aus (dies der Mendelssohn-Bülow'sche Fall) ist meno piano freilich nicht ohne weiteres stärker als piano, vielleicht noch nicht einmal so stark, aber doch jedenfalls das Gegentheil von più piano, welches letztere in solchem Fall eben noch mehr piano ist als ein gewöhnliches pianissimo; und ähnlich kann più forte nicht bloss als eine Steigerung zwischen forte und fortissimo stehen, sondern auch als eine solche zwischen mezzoforte und forte, oder gar als eine noch über das fortissimo hinausgehende, je nach dem Zusammenhang, in dem es angewandt ist. Hr. G. hat also mit seiner Ermittelung des „Komparations-Resultats" nur bewiesen, dass dieses selbst sowohl der Logik als der Musikpraxis widerspricht und somit nicht entfernt im Stande ist, das vorher ermittelte „Halbirungs-Resultat" umzustossen oder zu verdächtigen — falls man nämlich nicht von Sophistereien sich dupiren lässt.

Im Anschluss an diese Besprechung der Anstrengungen, welche Hr. G. macht, um unseren Begriff des mezzopiano vom sog. „etymologischen" oder vielmehr sprachlich logischen Standpunkt aus zu diskreditiren, möge auch gleich sein Versuch, den Ausdruck mezzopiano in seinem Sinn zu rechtfertigen, beleuchtet sein. Er erkennt seinem fünften Stärkegrad diese Bezeichnung zu, weil er „in mezzo del piano" (inmitten des Piano) stehe. Wir wollen nicht darüber rechten, ob dieses Wortspiel geeignet sei, den vernunftgemässen Sinn jener Stärkebezeichnung festzustellen. Aber soviel Logik kann und muss man doch von einer Musiklehre, die sich nicht selbst ins Gesicht schlagen will, verlangen, dass sie nicht innerhalb einer und derselben Klasse von Begriffen die gleiche Wortbildung in verschiedener Bedeutung gebrauche. Also wenn mezzopiano inmitten des Collectiv-Pianobegriffs steht, so muss auch mezzoforte inmitten des Collectiv-Fortebegriffs stehen, und die Stärkegrade müssen von oben nach unten zu aufeinanderfolgen wie nachstehend: fortissimo, mezzoforte, forte; piano, mezzopiano, pianissimo! Ob Herr Germer das wohl acceptirt? konsequenterweise muss er: sonst verfällt er in den Fehler des Verwirrens, den er uns so oft vorwirft; acceptirt er's aber, so wird freilich die Verwirrung durch seine Schuld nur um so heilloser!

Denn natürlich, beim Gebrauch eines Kunstausdrucks ist immer nicht bloss die Sprache und die Logik, sodern auch die Musikpraxis in Betracht zu ziehen — falls nämlich die letztere denselben überhaupt schon im Gebrauch hat. Desshalb wird allerdings Niemand wagen, das mezzoforte zwischen forte und fortissimo zu stellen; eine Stellung des mezzopiano aber zwischen piano und pianissimo erhält nur dadurch

einen Schein von Disknotirbarkeit, dass jener Ausdruck eben kein alltäglicher ist. Jedoch, was er von Alters her bedeutet, ist von mir hinlänglich erwiesen, und das vom Herrn Redakteur d. Bl. in Nr. 3 beigebrachte Citat aus Leop. Mozart's Violinschule ist ein weiterer Beitrag hierzu; L. Mozart aber war gewiss ein guter Praktiker, der wusste, wie die Musiker einen solchen Kunstausdruck verstehen — und dasselbe gilt auch von dem Lexikographen Walther, dem „Fürstl. Sächs. Hof-Musiko und Organisten in Weimar".

Wo sind dagegen die Autoritäten für den Mezzopiano-Begriff des Herrn Germer? Was er auch in seinem neuesten Artikel aufführt, um denselben zu vertheidigen und die Ungebräuchlichkeit unseres mp zu begründen, sowie uns für dessen Anwendung zu züchtigen, sind wieder nichts als unhaltbare Phantasieen und Trugschlüsse. Die Tondichter sollen, so heisst es, das mp beharrlich ignorirt haben, weil sonst eine dynamotechnische Begriffsverwirrung unfehlbar hereingebrochen wäre, und weil ihnen das mp, das nur halb so umfangreich und darum einseitiger als das p sei, nichts genützt hätte. Von einer Begriffsverwirrung konnte aber bei der von Anfang an unzweifelhaften Bedeutung des Ausdrucks mp doch gar nicht die Rede sein, ehe Herr Germer mit seiner absolut verkehrten Umdeutung derselben auftrat; und wenn die umfangreicheren Stärkebezeichnungen den beschränkenderen schlechtweg vorzuziehen wären, so hätten die Tondichter sich auch des mezzoforte enthalten müssen, welchem gegenüber das forte ja auch umfassender und weniger einseitig ist, ja sie hätten sich auf die beiden Gegensätze forte und piano beschränken oder schliesslich sogar diese fallen lassen und von einer Angabe der Tonstärke ganz abstehen müssen, um „zur reichen Entfaltung dynamischer Schattirung" noch „freiere Bahn" zu gewähren! Wenn aber letzteres überhaupt als Prinzip gelten soll, mit welchem Recht und Grund fügt dann Hr. G. zwischen das piano und pianissimo einen Zwischengrad ein? Dass dadurch der umfangreichere Piano-Begriff (21—50) ebenso beschränkt wird, wie durch unser mp, nur nicht nach oben, sondern nach unten zu, davon will er natürlich nichts wissen: er stellt jenes Prinzip auf, weil er uns damit schlagen zu können meint, auf sich selbst dagegen es auch anzuwenden fällt ihm nicht ein!

Aehnlich geht es nun fort. Von mezza voce, sotto voce und dolce wird aufs neue behauptet, aber nichts weniger als bewiesen, dass sie „so ziemlich identisch mit dem più piano" seien (so heisst es diessmal, allerdings etwas bescheidener als früher). Bewiesen ist das nicht im mindesten, sage ich; denn der für das mezza voce geführte Beweis, dessen Resultat Hr. G. als das unanfechtbarste, als „zweifellos" hinstellt, beruht darauf, dass als „ganze" Stimme selbstverständlich das piano = 50 aufzufassen sei, wonach mezza voce seine Stelle in der Mitte des Kollektiv-Pianobegriffs haben müsse. „Selbstverständlich" — nun ja, Hr. G. stellt allemal das als selbstverständlich und beweiskräftig hin, was seinen Behauptungen einen Schein von Recht zu verleihen vermag; für Andere ist in diesem Fall ohne Zweifel selbstverständlich, dass die „halbe Stimme" sich nicht durch Halbirung der mittleren, also bereits halbirten Tonstärke, sondern durch einfache Halbirung der „ganzen Stimme" ergibt — und dass das auch unsere Klassiker so verstanden haben, wird sich weiter unten zeigen.

Des ferneren werden sodann „die bekannten Stuttgarter Herren" aufs neue vorgenommen wegen ihrer „merkwürdigen Hypothese, dass zwischen p und mf noch ein leerer Platz für einen neuen Stärkegrad sei", da doch bekanntlich „gegensätzliche Begriffe sich berühren", was schon durch jede Thermometer-Skala veranschaulicht werde! Hr. G sieht wieder nicht, dass dieser Einwurf, wenn er irgend eine Bedeutung hätte, ebensogut das mf treffen würde, das ja auch zwischen dem F und p steht, und dass er selber dann noch viel weniger ein Recht hätte, zwischen piano und pianissimo, die doch keine Gegensätze von einander sind, noch sein più p oder mp einzuschieben!

Im weiteren Verlauf seines Artikels wirft uns nun Herr G. vor, wir haben „über den Leisten des etymologischen Mezzopiano-Begriffs unsere ganzen Klassiker gearbeitet" (sic). Dass unser Mezzopiano-Begriff kein bloss „etymologischer" ist, sondern mit der Tradition übereinstimmt, ist längst nachgewiesen. Dass wir aber bei der Bearbeitung der Klassiker für Unterrichtszwecke für gut befunden haben, den weiten Piano-Begriff, wie ihn Herr G. mit den Graden 21 — 50 bezeichnet, in zwei Abstufungen zu zerlegen, damit das ursprünglich vorgeschriebene piano nicht zu einseitig und gleichmässig als ein unbedingter Gegensatz zum F aufgefasst werde — wer, falls er überhaupt instructive Bearbeitungen als zweckmässig anerkennt (Hr. G. thut diess ja auch gegenüber von Bülow mit seiner Ausgabe von Mendelssohn's op. 14) — wer wollte uns das verdenken, wenn er nicht in Vorurtheilen befangen ist? Mozart hat allgemein piano vorgeschrieben, nach Hrn. G's. eigner Angabe als Bezeichnung der „normalen Tongebung 21—50"; bei dem weiten Spielraum, der hiedurch den Ausführenden gelassen ist (er ist nach Hrn. G.'s Berechnung ganz eben so gross, wie der, welcher dem Forte und Mezzoforte zusammengenommen zufällt) hielten wir es für zweckmässig, den Schülern in der genaueren Bemessung der Tonstärke zu Hilfe zu kommen, und unterschieden innerhalb jenes allgemeinen Rahmens ein etwas stärkeres und ein etwas schwächeres piano, jedoch keineswegs bloss zum Zweck der Melodiehervorhebung, sondern auch zu sonstiger „reicherer Entfaltung dynamischer Schattirung", wie sie ja Hr. G. selbst als in der Absicht unserer Tondichter gelegen bezeichnet, wie sie aber eben nicht jeder Schüler aus eigenem Verständniss zu produziren weiss. Hätten wir hierbei nur wenigstens die von Herrn Germer beliebten Vorschriften, „p" und „più p" anstatt „mp" und „p" angewandt, so würde er uns jenes Vorgehen noch verzeihen, indem dann, wie er sagt, „doch eine Identität mit den historischen Stärkegraden in unserer Musiklitteratur vorhanden wäre"; so aber, heisst es, wirken jene „etymologischen Begriffe geradezu verwirrend". Verwirrend? offenbar nur für Herrn Germer, der sich nun einmal, aller seitherigen Theorie und Praxis zuwider, in den Kopf gesetzt und durch Veröffentlichungen sich dafür verbindlich gemacht hat, Mezzopiano für schwächer als piano anzunehmen. Herrn Oertel's Bemerkung über das Verhältniss zwischen mp und mf ist gar kein Beweis, dass jene Bezeichnung für die Praxis verwirrend sei; die von ihm gemeinte Mehrdeutigkeit ist vielmehr nur eine logische, wie ich sie in Nr. 2 selbst auch besprochen, aber zugleich als für die Praxis ungefährlich erwiesen habe. Behauptet man aber, unser mp sei für die Schüler verwirrend, weil sie dann, wenn sie aus andern Ausgaben (oder überhaupt andere Musikwerke) spielen, worin diese Bezeichnung nicht vorkommt, „das vorgeschriebene p ganz falsch, nämlich um die Hälfte zu schwach vortragen", so ist hierauf zunächst zu erwidern, dass der Lehrer den Schülern in einem solchen Fall nur zu sagen hat, unter dem p sei gewöhnlich auch der Grad von Tonstärke mitinbegriffen, den sie sonst unter dem Namen mp kennen gelernt haben, und es sei daher geeigneten Falls in diesem höheren Stärkegrad wiederzugeben. Geeigneten Falls, sage ich, und muss es damit freilich dem Lehrer überlassen, dem Schüler das Verständniss dafür beizubringen, wo er dem p eine geringere oder eine höhere Tonstärke zumessen soll. Das liegt ja aber dem Lehrer ebenso ob, wenn z. B. Mozart von Anfang an aus einer Ausgabe gespielt wird, die kein mp enthält; denn, wie Hr. G. selbst sagt, „wenn Mozart p vorschrieb, so hatte er die normale Tongebung (21—50) dabei im Auge", also eine Tonstärke, die sich zwischen der unteren Grenze des mf und der oberen des pp bewegt, somit in sich sehr variabel ist. Hiernach ist es auch insbesondere ungerechtfertigt, ohne weiteres zu sagen, jene Schüler werden dazu veranlasst, das vorgeschriebene p um die Hälfte zu

schwach vorzutragen; denn das piano unserer Ausgabe (nach Hrn. G.'s Berechnung 21—35) fällt ja auch noch in das Gebiet jener „normalen Tongebung" und könnte demnach nur in einem Theil der unter dem umfangreicheren p begriffenen Fälle einen zu niedrigen Stärkegrad herbeiführen.

Die ganze Darlegung des Herrn Germer aber über „die fatalen Uebelstände, welche das Stuttgarter mp mit sich bringe", wie das Weitere, was er zur Begründung seines „aus dem wüsten Durcheinander der Begriffe konstruirten, historisch wie logisch richtigen und dabei übersichtlich anschaulichen Systems" beibringt, zeigt nur wieder aufs neue ganz eklatant, mit wie zweierlei Mass derselbe misst, wie er den gleichen Gründen, die er zur Widerlegung seiner Gegner ins Feld führt, auf seine eigenen Aufstellungen keinerlei Anwendung einräumt. So denkt er nicht daran, dass, wenn durch unsere Zerlegung des „eigentlichen Pianobegriffs (21—50)" in ein piano im engern Sinn und ein mezzopiano das piano „degradirt" wird, seine Zerlegung jenes Begriffs in piano und più piano die Stellung des p genau um ebensoviel verschiebt, nur aufwärts statt abwärts; ob es aber pädagogisch im Durchschnitt rathsamer ist, den Gegensatz zwischen F und p abzuschwächen oder zu verschärfen, darüber scheint ein Zweifel kaum möglich. Ferner: Hr. G. nimmt für sich das Recht in Anspruch, zwischen die Stärkegrade des p und pp, die einander der Natur der Sache nach eben so nahe stehen, wie F und FF, einen weiteren festen Grad einzuschieben, während er uns nicht gestatten will, an der Grenze zwischen den beiden förmlichen Gegensätzen, dem kollektiven Forte- und dem ebensolchen Piano-Begriff, noch Platz für eine Abstufung zu finden! wenn am letzterem Orte sich die Extreme berühren, so berühren sich doch gewiss die Grade piano und pianissimo noch viel näher und enger. Weiter: dass das mp in unserem Sinn absolut unbrauchbar sei, soll nach Hrn. G.'s Darstellung auch daraus hervorgehen, dass es von unseren klassischen Tondichtern gar nicht in die dynamische Skala aufgenommen worden sei; wiewohl aber letzteres auch mit dem più p nicht der Fall ist (Hr. G. sagt selbst, Haydn und Mozart haben den Ausdruck wohl gar nicht angewandt), so sieht er sich keineswegs veranlasst, hieraus den Schluss der Unbrauchbarkeit dieses Stärkegrades zu ziehen, sondern er wird nur „zweifelhaft", ob jenem Ausdruck „nicht mezzopiano vorzuziehen sei" trotzdem, dass auch diese Bezeichnung nicht zu den gebräuchlichen gehört und demnach konsequenterweise für unbrauchbar hätte erklärt werden müssen, um so mehr, als sie erwiesenermassen von jeher in anderem Sinne verstanden worden ist. Kurz, Alles, was Herr Germer gegen unsere 6 stufige dynamische Skala aufbringt, müsste, wenn es eine Berechtigung hätte, seine 6 stufige Skala in gleichem oder gar verstärktem Masse treffen — was er freilich wohl vermeidet sich zu Gemüth zu führen.

Sind nun auch die Angriffe des Herrn Germer gegen unsere „offizielle Einführung" des mp hiermit abgewehrt, so soll ihm doch noch der Gefallen geschehen, dass wir das, was wir unter diesem Ausdruck verstehen, als in den Werken unserer Tonmeister schon bisher vorhanden und demgemäss bezeichnet nachweisen. Zu unserer Rechtfertigung wäre diess nicht eben nötig. Denn es ist durch Herrn Germers eigene Annahme bestätigt, dass bei den Tondichtern, die den Ausdruck mp nicht gebrauchen, das „piano" eine um so weitergreifende Bedeutung hat und unter Umständen eben jenen Stärkegrad erfordert, den wir genauer durch „mp" bestimmen: dieser Stärkegrad ist ihnen also der Sache nach durchaus nicht fremd und wird nur gewöhnlich nicht ausdrücklich in Worten oder Zeichen von dem völligen Piano unterschieden, wie ja überhaupt namentlich die älteren Meister in ihren Vortragsbezeichnungen sehr sparsam sind. Wir sind demnach weit entfernt, mit unserem mp den Klassikern etwas an sich Ungehöriges zu octroyiren. Jedoch trotz dem will ich nicht versäumen, unser mp mit noch weiteren positiven Gründen zu rechtfertigen.

Ich habe in Nr. 2 d. Bl. gesagt, der Gebrauch des Ausdrucks mezzo piano sei allerdings ein verhältnissmässig seltener. Dabei habe ich nicht die Klavierlitteratur ausschliesslich im Auge gehabt, sondern die gesammte Musikpraxis; denn die Feststellung der verschiedenen Stärkegrade ist doch keine Klavier-Spezialität, sondern muss für jederlei Musikorgane in gleichem Verhältniss giltig sein: wie also z. B. mp bei irgendwelchem Instrumental- oder Vokal-Vortrag verstanden wird im Unterschied von andern dynamischen Bezeichnungen, ebenso darf und muss es auch beim Klavierspiel verstanden werden. Nun gebraucht z. B. Mendelssohn in seinen Werken für Orgel mehrfach den Ausdruck mezzopiano (Präludien und Fugen, op. 37, Nr. 2; Sonaten, op. 65, Nr. 1, Satz I; Nr. 4, Satz II; Nr. 6, im Choral und in der ersten Variation), während er sonst noch die dynamischen Bezeichnungen pp, p, mf, f und ff, sowie gelegentlich, zur Darlegung des Verhältnisses zum Vorausgehenden, meno p, un poco meno forte, più forte anwendet. Wie aber Mendelssohn sein mp verstanden wissen will, das erhellt unzweideutig sowohl aus den betreffenden Partieen selbst, als auch aus seiner Vorbemerkung zu den Sonaten. Dort heisst es; „unter fortissimo denke ich mir das volle Werk, unter pianissimo gewöhnlich eine sanfte achtfüssige Stimme allein; bei forte volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim piano mehrere sanfte achtfüssige Register zusammen u. s. w." Dieses „u. s. w." befasst in sich keine andern festen Stärkegrade, als mf und mp: dass Mendelssohn zuerst die beiden Extreme FF und pp erklärt, dann aber F und p, das beweist, dass er, wie dem FF das F, so dem pp das p als zunächststehend betrachtet: hätte er seine Erklärung weiter ausgeführt, so wäre als 3. Grad von oben mf, als 3. Grad von unten mp gefolgt. Das letztere bestimmt er in der 1. Variation der 6. Sonate noch näher durch „8 Fuss und 4 Fuss", somit stärker als piano; und doch versteht er auch nicht dasselbe darunter, wie unter mf, denn gleich die nächste Variation ist bezeichnet „mf (8 Fuss und 4 Fuss)", und diess kann nur eine entschieden stärkere Registrirung, als die des vorigen mp, bedeuten: sonst wäre entweder die mp vorzutragende Melodie ausser allem Verhältniss übermächtig gegenüber ihrer ganz pp gehaltenen Begleitung, oder das mf müsste von seinem nächsthöheren Stärkegrad, dem F, ausserordentlich weit abstehen. Es ist bei diesen Bestimmungen Mendelssohn's auch wohl zu beachten, dass er gerade über das mp und mf sich in seiner Vorbemerkung nicht express ausgesprochen hat: er konnte diess nur unterlassen, weil er annahm, es sei eine selbstverständliche und allbekannte Sache, dass mezzopiano stärker als piano, aber schwächer als mezzoforte sei. Es mag nun auffallen, dass Mendelssohn in seinen Klavierwerken — wenigstens soviel mir bekannt ist — von der Bezeichnung mp nirgends Gebrauch macht. Aber, abgesehen davon, dass bei jedem crescendo, das vom p zum F oder auch nur mf fortschreitet, sowie bei jedem diminuendo in umgekehrter Folge, die Nüance des mp zum Vorschein kommt, ist für das Klavier durch verschiedene andere Ausdrücke, als da sind: dolce, cantabile, espressivo, poco marcato, die Möglichkeit gegeben, eine Hebung der Tonstärke über die eigentliche Pianostufe hinaus zu bezeichnen, so dass der Terminus mp gerade nicht unentbehrlich ist.

Dass aber auch ausser der Orgelmusik das mp in unserem Sinn eine anerkannte und bekannte Bezeichnung ist, habe ich seit vielen Jahren als Dirigent von Oratorienaufführungen unter Mitwirkung der Stuttgarter Hofkapelle erfahren: ich bemerkte, dass, wenn ich ersuchte, im Orchester dieses oder jenes piano mehr herauszuheben, die betreffenden Musiker das vorgeschriebene „p" in „mp" verwandelten; und seitdem habe ich, namentlich bei Werken von Bach und Händel mit ihrem fast gänzlichen Mangel an dynamischen Zeichen, zu hundert Malen im voraus die Bezeichnung mp benützt, um ein etwas hervortretendes, aber hinter dem mf wesentlich zurückbleibendes piano zu erreichen, und habe davon immer, ohne einer Erklärung des

Zeichens zu bedürfen, den beabsichtigten Erfolg gehabt. Warum sollte hiernach nicht auch beim Klavierspiel zwischen dem piano und mezzoforte noch ein Platz sein für eine Abstufung, die in vielen Fällen die gerade richtige sein wird und für die der Ausdruck mp die vollkommenste Bezeichnung ist?

Es ist vorher schon erwähnt, dass Ausdrücke anderer Art allerdings zu einem ähnlichen Resultat führen können; aber keiner zeigt so schlicht und klar, so unabhängig von Nebeneigenschaften den Grad der Tonstärke an und ordnet sich zugleich seiner Ableitung und Wortbildung nach so ganz entsprechend in das System der dynamischen Abstufungen ein, wie mezzopiano. Diess trifft auch einige Ausdrücke, die sich schon bei Haydn und Mozart bisweilen finden, und zwar solche, von denen Herr Germer uns möglichst plausibel zu machen sucht, dass sie mit seinem più piano mehr oder weniger identisch seien, von denen hier dagegen nicht bloss vermuthet, sondern kategorisch bewiesen werden soll, dass sie einen zwischen p und mf stehenden Stärkegrad voraussetzen, also in dynamischer Beziehung unserem mp gleichen. Ich meine hiermit zunächst die Bezeichnungen mezza voce und dolce.

Die Bezeichnung mezza voce ist bei Haydn nicht selten, wogegen sie bei Mozart nicht vorzukommen scheint. Man wird schon dem Wortlaut nach, zumal wenn man nicht buchstäblich übersetzt: „mit mittlerer Stimme", sondern: „mit halber Stimme", geneigt sein, unter dem Ausdruck nicht bloss eine Abschwächung des Tons bis auf den Grad des mf, sondern noch weiter herab zu verstehen. Dass aber Haydn keine geringere Tonstärke damit gemeint hat, als eine zwischen p und mf stehende, das beweist z. B. das H-dur-Andantino in seinem Klaviertrio aus Es (alte Breitkopf-Härtel'sche Ausgabe in Querfolio mit Vorwort des Komponisten vom Dec. 1799, Heft 3, Sonate Nr. 6, oder Trio Nr. 5 der neueren Breitkopf-Härtelschen Ausgabe): hier spielt zuerst das Klavier allein das Thema „mezza voce"; nach 8 Takten treten die Streichinstrumente dazu, und zwar producirt die Violine die Melodie ebenfalls „mezza voce", das Violoncell aber mit dem einfachen Bass und das Klavier, das nun ebenfalls nur begleitend auftritt, haben die Vorschrift „p". Hiernach muss Haydn mit dem mezza voce einen Unterschied von piano beabsichtigt haben, und zwar notwendig den, dass das erstere gegenüber von letzterem hervortrete. Dies erhellt auch aus dem A-dur-Trio (Heft 7 der alten Ausgabe, Sonate Nr. 1, oder Trio Nr. 7 der neueren Ausgabe), wo nach den Fermaten inmitten des Finales das Klavier das Hauptthema mezza voce wieder aufnimmt, Violine und Violoncell dagegen p zu accompagniren haben. Dass aber das mezza voce doch schwächer als mf sein soll, zeigt das Andante ebendesselben Trios: dort hat von Anfang an das Klavier die Hauptmelodie „mf" zu spielen, die Violine aber hat ihre untergeordneten Nachahmungen „mezza voce" vorzutragen.

Die ähnliche dynamische Stellung, wie mezza voce, nämlich die unseres mp, nimmt das dolce ein — womit ich ja freilich nicht sagen will, dass seine Bedeutung in der Bestimmung als mp erschöpft sei, aber der Stärkegrad des dolce steht durchschnittlich zwischen dem p und dem mf. So wird diese Bezeichnung, die bei Haydn wie bei Mozart keineswegs zu den Seltenheiten gehört, im 1. Satz des Haydn'schen F-dur-Trios (alte Ausg., Heft 10, Son. No. 4, oder Trio No. 25 der neueren Ausg.) nicht weniger als 7mal gleichzeitig mit p gebraucht, und zwar abwechselnd zwischen Violine und Klavier, so dass jedesmal dasjenige von beiden Instrumenten, das die Melodie führt, dolce vorgeschrieben hat, das andere aber, das nur begleitet, piano — das Violoncell spielt seine blosse Begleitung gleichfalls piano. Auch Mozart schreibt z. B. in seinem Es-dur-Quintett für Klavier und Blasinstrumente öfters den melodieführenden Instrumenten dolce, den gleichzeitig begleitenden aber piano vor; und in seinen Streichquartetten finden sich ähnliche Zusammenstellungen, aus denen hervorgeht, dass er dem dolce einen höheren Stärkegrad beigemessen hat, als dem piano, z. B. im 1. und 2. Satze seines D-dur Quartetts (gewöhnlich als No. 7 bezeichnet, bei Koechel No. 575). Ein besonders schlagendes Beispiel aber für das Stärkeverhältniss des dolce der alten Meister bietet das Adagio des B dur-Streichquartetts op. 50, No. 1 von Haydn (Trautwein'sche Partiturausgabe No. 28; alte Peters'sche Stimmenausgabe, Heft 4, No. 1): dort ist nach dem 2. Wiederholungszeichen für die melodieführende 2. Violine dolce und für die begleitenden Unterstimmen piano vorgeschrieben, beim späteren Eintritt von Es-moll dagegen für die Melodie mf und für die Begleitung dolce. Welchen andern Stärkegrad kann man sich hier bei dem dolce denken, als einen, der die Mitte zwischen p und mf hält? nur ein solches dolce, das um eine Abstufung stärker als piano und um eine schwächer als mf ist, konnte einerseits als melodieführend gegenüber einer piano-Begleitung, andrerseits als Begleitung gegenüber einer mf-Melodie benützt werden! — Uebrigens ersieht man aus diesem, wie aus vielen andern Fällen zugleich, dass die alten Tonmeister den Ausdruck dolce keineswegs ausschliesslich auf melodische Stellen, sondern fast gleich häufig auf blosse untergeordnete Begleitungen anwandten — was eben auch nur darin seine Erklärung findet, dass sie mit dem Ausdruck die Vorstellung einer bestimmten Tonstärke verbanden. Dass übrigens auch der Bezeichnung sotto voce nicht ohne weiteres ein niedrigerer Stärkegrad als dem piano zuzuschreiben ist, sei hier nur beiläufig erwähnt; einen Beweis dafür mag das Larghetto des B-dur-Streichquartetts von Mozart (gewöhnlich als No. 8 oder 9 bezeichnet, bei Koechel No. 589) abgeben, wo die Anfangsmelodie mit sotto voce, die Begleitung dazu mit p bezeichnet ist.

Wenn wir nun hiermit unwiderleglich bewiesen haben, dass die alten Tonmeister selber öfters einen Stärkegrad vorgeschrieben haben, der zwischen piano und mezzo forte die Mitte hält — nur dass sie ihn nicht mezzo piano nannten, sondern mit Ausdrücken bezeichneten, die ihr Verhältniss zum ganzen dynamischen System nicht so ohne weiteres von selbst erkennen lassen: so wird man uns wohl auch nicht länger ein Verbrechen daraus machen können, dass wir an der fraglichen Stelle jenes Systems einen althergebrachten und die Sache deutlich bezeichnenden Ausdruck in sein Recht eingesetzt haben, zumal da wir die unumwundene Erklärung, wie wir ihn verstanden wissen wollen, nicht schuldig geblieben sind.

Herr Germer spricht uns am Ende seines Artikels zu, wir möchten uns trösten und beruhigen. Er hat allerdings alle Ursache gehabt, gelindere Saiten aufzuziehen, als in seiner „kritisch-historischen Studie", und wir können immerhin schon einige Befriedigung empfinden, dass er sein damaliges fortissimo nunmehr zu einem mezzopiano, wenn auch nicht in seinem Sinn, so doch wenigstens im unsrigen, abgeschwächt hat. Hat er ja doch das, worüber er uns früher als über einer Absurdität lächerlich machen zu dürfen meinte, jetzt ohne Widerrede selbst acceptirt, indem er zugiebt, dass mezzo piano dem „etymologischen" Begriff noch stärker sei als piano; und ist er doch an seinem mezzo piano nachgerade so irre geworden, dass er sich nunmehr bereit erklärt, dasselbe aufzugeben und den Ausdruck più p (freilich auch nicht der beste Tausch!) dafür zu adoptiren, falls man an jener Bezeichnung allgemein Anstoss nehmen und ihm die Ueberzeugung verschaffen würde, dass der letztere Ausdruck den Begriff unzweideutiger bezeichne. Aber diese theilweise Genugthuung konnte uns doch nicht abhalten, dem neuen Artikel, der wieder so viele Scheingründe gegen uns ins Feld führt, in seine Schlupfwinkel nachzugehen, und die Beschuldigungen, die er uns abermals zur Last legt, zurückzuweisen.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Julius Stern †.

Der Tod hält in diesem Jahre unter den Musikern reiche Ernte! Wieder ist ein Mann aus dem Leben geschieden, dessen Wirksamkeit von weittragendster Bedeutung war. Professor Stern starb am 27. Februar im Alter von 63 Jahren. Er ist am 8. August 1820 zu Breslau geboren. In seinem 12. Jahre kam er mit seinen Eltern nach Berlin. Seine Lehrer in der Musik waren unter Andern Peter Lüstner, Rungenhagen und Miksch. 1843 gewährte ihm der König Friedrich Wilhelm IV. ein Stipendium zu einer Studienreise. Er ging nach Paris, wo er die Leitung des Deutschen Gesangvereins übernahm, den er bald zu hoher Blüthe brachte und mit dessen Leistungen er Aufsehen erregte. 1846 kehrte er wieder nach Berlin zurück. Vier Jahre später wurde im Verein mit Kullak und Marx das Konservatorium für Musik gegründet. 1855 schied Kullak, 1857 Marx aus, und seit dieser Zeit leitete Stern die Anstalt allein und verstand es, ihr einen Weltruf zu verschaffen. Die gefeiertsten Künstler haben an dem Stern'schen Konservatorium als Lehrer gewirkt — de Ahna, Ehrlich, Bülow, Kiel — eine Reihe der tüchtigsten Künstler der Gegenwart ist aus demselben hervorgegangen. — Abhold dem blossen Schein einer Kunst, abhold der einseitigen Pflege äusserer Kunstfertigkeiten gründete er die Ausbildung seiner Schüler auf breitester Grundlage und suchte dieselben neben ihrer speziellen Fachbildung durch eine umfassende allgemeine musikalische Bildung innerlich zu heben. Mit herzgewinnender Freundlichkeit verstand er es, dieselben an sich zu fesseln, durch hohe Anforderungen, aber auch durch unumwundene Anerkennung spornte er ihre Kräfte an und gab damit der ganzen Anstalt das Gepräge jener straffen, aber freudigen Schaffenslust, ohne welche kein Werk gedeihen kann Auch über ihre Studienzeit hinaus war er seinen Schülern ein rathender Freund und suchte sie zu fördern, soviel er vermochte. Im Jahre 1847 gründete Stern den Gesangverein, der noch heute seinen Namen trägt. Ausgestattet mit einem aussergewöhnlichen Direktions- und Organisations-Talent, — mit seltenen Vorzügen des Geistes und Herzens begabt, führte er ihn in kurzer Zeit auf die höchste Stufe künstlerischen Vermögens. War es dem Dahingeschiedenen auch seit 1874 wegen körperlicher Leiden nicht mehr vergönnt, sich am öffentlichen Musikleben der Hauptstadt zu betheiligen, so strahlt sein Name um so heller in der Zeit vorher. Die grossen Chorwerke von Bach, Händel, Mendelssohn, Schumann, Beethoven wurden unter seiner Leitung in Musteraufführungen zu Gehör gebracht und wirkten in belebendster Weise auf die Kunstinteressen aller Gesellschaftskreise. Aber auch neuen Werken wendete er seine Thätigkeit zu, um ihnen durch ihre Aufführung einen Ehrenplatz zu sichern, dem Autor aber damit zu dem verdienten Ruhme und zur vollen Anerkennung verhelfend. Seine Bemühungen wurden rückhaltslos anerkannt; unbestrittener Ruhm wurde ihm zu Theil. Auch die Behörden zeichneten ihn durch Titel, Würden und Orden aus. —

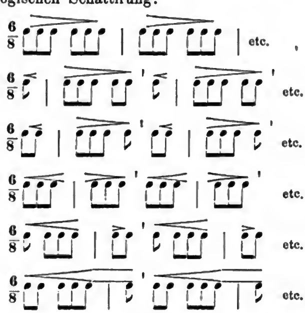
Es wäre unmöglich seine vielseitigen Verdienste in wenigen Worten zu würdigen. Er wirkte überall befruchtend, wohin sein Geist zu dringen vermochte. Seine öffentliche Thätigkeit war so einschneidend und von so bestimmender Art, sie hat dem Künstlerbedürfniss seiner Zeit so sehr Richtung und Ziel angewiesen, dass die Geschichte der musikalischen Kunst nicht wird umhin können, seiner mit Worten des wärmsten Dankes zu gedenken und ihn mit unvergänglichem Künstlerruhm zu ehren. —

Legatobögen oder Phrasirungsbögen?

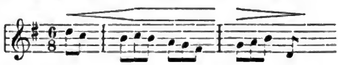
Von Dr. **Hugo Riemann.**

(Schluss.)

Die Motive, ans denen sich musikalische Themen znsammensetzen, sind gewöhnlich von der Dauer eines Taktes, bei zusammengesetzten Takten aber manchmal nur halbtaktig, bei besonders kurzen Taktarten in schneller Bewegung anch oft mehrtaktig. Sind sie auftaktig, so enden sie anch inmitten des Taktes, so dass das nächste Motiv mit dem gleichen Auftakt beginnt; oft ändert sich aber die Form der Auftaktigkeit und folgt z. B. einem einfach auftaktigen Motiv ein doppeltauftaktiges. Volltaktige Motive sind nur zu Anfang häufig, da ihnen in der Regel auftaktige folgen. Die Gründe, welche zur Annahme anderer Taktformen zwingen, sind in der Regel rhythmischer Natur (man versteht gern eine lange Note oder eine Pause als Ende des Motivs) oft aber auch melodischer, seltener harmonischer Natur. Der Taktstrich steht stets vor der stärksten Note (der dynamischen Hauptnote) des Motivs; auf diese Note hin steigert sich das Motiv in dynamischer und agogischer Hinsicht, und von ihr aus nimmt Tonstärke und Bewegungsart ab. Für den $^6/_8$ Takt ergeben sich beispielsweise folgende Arten der dynamischen und agogischen Schattirung:



Eine aufmerksame Betrachtung dieser wenigen Gebilde wird auch dem, der bisher von den Problemen der Metrik nnd Rhythmik wenig Wissenschaft hatte, einen Einblick in die gestaltungsreichen Gebiete dieses so vernachlässigten Theiles der Theorie gestatten, so dass er ermessen kann, wieviel, ja wie alles davon abhängt, dass man Motiv- und Phrasengrenzen richtig erkennt. Vervollständigend sei noch darauf hingewiesen, dass beim Znsammenwachsen der Motive zu Phrasen die dynamischen nnd agogischen Schattirungen sich in entsprechender Weise auf die ganze Phrase ansdehnen, indem die dynamische Hauptnote eines der Motive zur dynamischen Hauptnote der Phrase wird und der ganze davor liegende Theil ins crescendo, der ganze nachfolgende ins diminuendo tritt, z. B.



Die Unterscheidnng des $^6/_8$ Takt von dem in Achtel untergetheilten $^3/_4$ Takt beruht in den kleinen irrationalen Verlängerungen, welche die Schlussnoten der einfachen Taktmotive erfahren, d. h. also hier jede dritte Note, da der $^6/_8$ Takt selbst schon zusammengesetzt ($2 \times {}^3/_8$) ist. Wer an diese kleinen Verzögerungen nicht glaubt, der suche sich einmal klar zu machen, wie er beide Taktarten auf der Orgel unterscheidet, die bekanntlich einer verschiedenartigen Accentuirung nicht fähig ist.

Wie die Verhältnisse zur Zeit liegen, würde allerdings die richtige Abgrenzung der Phrasen durch Bögen allein noch nicht genügen, um das so lange vernachlässigte Anffassungsvermögen der rhythmischen Verhältnisse mit einem Male zu der Höhe zu entwickeln, welche zum vollen ästhetischen Genuss dieser Seite des Kunstwerks erforderlich ist; vielmehr bedürften wir noch eines Zeichens, welches die innere Gliederung der Phrase andeutet, wenn auch zunächst nur für Unterrichtszwecke. Ein solches Zeichen ist das von mir vorgeschlagene Lesezeichen, ein kleiner, eine Linie des Notensystems durchschneidender Vertikalstrich, wie ich ihn oben für die Abtrennung der Taktmotive von einander angewendet habe. Da dasselbe in keiner Weise auffällt, so dürfte seine Verwendung auch in anderen als Unterrichtsausgaben in zweifelhaften Fällen sich empfehlen. Statt weiterer Plaidoyers lasse ich einige Takte Beethoven'scher Themen mit Phrasenbögen und Lesezeichen folgen:

1. Sonate op. 90, Rondo. (gewöhnliche Bögen.)



2. Sonate op. 27. I. Adagio. (gewöhnliche Bögen.)



3. Sonate op. 22, 1. Satz.



(gewöhnliche Phrasirung.)

Der Notensatz ist theuer; ich begnüge mich daher mit diesen wenigen Proben, die schon einen Begriff geben können, wie die Neuerung ausfallen würde. Es ist wahrhaftig nicht Mangel an Pietät, was mich treibt, dieselbe anzuregen; im Gegentheil meine ich, dass das Verständniss der erhabenen Tondichtungen eines Beethoven wie unserer anderen Klassiker wesentlich gefördert werden würde, wenn in dieser Weise auch der minderbegabte Spieler die Schlüssel für die richtige Gliederung der Gedanken in die Hand bekäme. Man werfe nur ja nicht ein, dass man's den Leuten nicht gar zu bequem machen dürfe. Was dabei herauskommt, wenn man's nicht thut, sehen wir ja alle Tage: das geistloseste Herunterklimpern der Noten, die Verzerrung der schönsten Gebilde bis zur Unkenntlickeit! Sollte denn wirklich die Bezeichnung der Phrase von jemandem für minder nothwendig gehalten werden als der Taktstrich, dieses verhängnissvolle falsche Lesezeichen? Denn dass der gewöhnliche Spieler immer von Taktstrich zu Taktstrich liest, davon kann man sich leicht überzeugen: niemand aber liest in einem Zuge die lange Notenkette ab, sondern wie die Buchstaben sich zu Worten zusammenfügen und der Leser von Wort zu Wort und von Komma zu Komma liest, so liest der Musiklesende die Noten gruppenweise ab und hält sich dabei an alles, was ihm Halt bieten kann, d. h. also an die das Legato anzeigenden Bögen und an die Taktstriche. Ohne Frage ist der graziös geschwungene Bogen ein excessiv geeignetes Mittel, dem Auge als Führer zu dienen; wie er die zusammengehörigen Noten gleichsam umschlingt und näher zusammenrückt, darin liegt ein Moment von ausserordentlicher Anschaulichkeit, das allen übrigen Vorzügen unserer Notenschrift ebenbürtig an die Seite treten kann. Das Lesezeichen aber würde in ungezwungenster Weise das Zusammengehörige innerlich organisch gliedern und dem Auge die nothwendigen kleineren Ruhepunkte bieten. Es ist nun bereits länger als ein Jahr her, dass ich die Phrasirungsbögen und Lesezeichen beim Klavierunterricht anwende, und ich kann konstatiren, dass ich damit überraschende Resultate erzielte. Fast immer fand ich das fehlerhafte Lesen von Taktstrich zu Taktstrich und den damit untrennbar verbundenen verkehrten Ausdruck vor; es gelang mir aber bei den meisten meiner Schüler in kurzer Zeit, das Verständniss für die rhythmischen Verhältnisse soweit zu fördern, dass sie den irreleitenden Legatobögen und Taktstrichen zum Trotz zu einer naturgemässen Phrasirung durchdrangen.

Der Zweck dieser Zeilen ist, zu einem lebhaften Meinungsaustausch über die aufgeworfene Frage Anregung zu geben, um womöglich die angedeutete Reform, die einen grossen Fortschritt bedeuten würde, zur That zu machen; es wäre mir daher ganz besonders erwünscht, wenn sich jemand fände, der alles der Neuerung entgegen stehende Bedenkliche dagegen ins Feld führte — es würde damit der Sache ohne Frage ein wesentlicher Dienst geleistet werden!

Allerlei über Mozart'sche Manuscripte.

Von **Heinrich Henkel** in Frankfurt a. M.

Wer Mozart, den göttlichen Meister und liebenswürdigen Menschen kennen, verehren und lieben gelernt hat, der weiss jeden auf ihn bezüglichen Umstand zu würdigen. So ist auch begreiflich, dass Herr Wilhelm Tappert, wie aus No. 3 d. Bl. zu ersehen, mit Befriedigung auf seine Entdeckung hinweist, wonach die Vermuthung Otto Jahn's, es seien ausser dem „Veilchen" und dem „Abschiedlied", vielleicht auch „an Chloe" und „Abendempfindung" bei Mozart's Lebzeiten erschienen" (s. Biogr. Moz. 3 Bd. p. 346) sich nunmehr als Gewissheit herausstellte. Herrn W. Tappert's Anfrage aber, wo das Manuscript des „Veilchens" dieser unverwelklichen Blume der Liederliteratur, nach dem Tode seines Besitzers, Wilhelm Speyer dahier, sich wohl jetzt verborgen halte, freue ich mich dahin beantworten zu können, dass dasselbe Eigenthum des jüngsten Sohnes Speyer's, des Herrn Eduard Speyer, Kaufmann in London geworden ist, und daselbst eine vor den schädlichen englischen Nebeln geschützte und wohlgepflegte Stätte gefunden hat. — Da ich einmal im Schreiben bin, so will ich manches, was an den Namen Mozart anknüpft, hier mittheilen, in der Hoffnung, dass es einen Theil der geehrten Leser interessiren dürfte.

Ich beginne, namentlich für jüngere Leser, mit einer kurzen Lebensskizze des von Herrn W. Tappert erwähnten Wilh. Speyer. Letzterer war, namentlich in Mitteldeutschland, als ein durch seine Kompositionen für Gesang recht populärer Komponist bekannt. Seine Lieder, wie der Trompeter, die drei Liebchen, Rheinsehnsucht u. s. w. eroberten sich, durch die bekannten Sänger Pischek und Staudigl öffentlich vorgetragen, rasch alle Herzen; ebenso wurden seine Männerquartette Lieblinge der Liedertafeln. In Speyer war eine Doppelnatur vertreten. Durch den Willen seines Vaters zum Kaufmann bestimmt, musste er sich nolens volens in die Leiden und Freuden dieses Standes bequemen; sein für Musik aber wohlangelegtes Naturell trieb ihn auch frühzeitig zum theoretischen und praktischen Studium dieser Kunst, und so bot ihm die herrliche musica oft reichlichen Ersatz für manches Unangenehme seines kaufmännischen Berufes. W. Sp., war den 21. Juni 1790 in Frankfurt geboren, nicht wie auch angegeben in Offenbach, kam aber schon im Kindesalter in letztere Stadt, da sein Vater sein Geschäft dahin verlegte. Diese Stadt war zu Ende des vorigen und in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts eine hervorragende Stätte der Kunstpflege und besonders der Musik; sie bot dem talentvollen Jüngling Gelegenheit genug zu musikalischer Bildung und zu anregendem Verkehr. Ich erinnere hier vorübergehend an die treffliche Privatmusikkapelle des reichen Fabrikanten Peter Bernard. Ferdinand Fränzel war Kapellmeister derselben, und von ihm empfing Sp. den Unterricht im Violinspiel. G. J. Vollweiler und Hofrath Anton André wurden seine Lehrer in der Komposition. Kaum 16 Jahre alt, wurde ihm schon die Leitung der kleineren Opern anvertraut, welche eine Theatertruppe in Offenbach aufführte, an deren Spitze die Eltern der berühmten Sängerin Henriette Sontag standen. Letztere, kaum 7 Jahre alt, (sie ist nämlich gegenüber abweichenden Angaben schon 1800 geboren, wie mir W. Speyer sagte) trat darin in kleinen Partieen auf. Mehrere Jahre später leitete Sp. die Konzerte der Offenbacher Liebhabergesellschaft und hatte einst die Freude, keinen geringeren Geiger als Paganini am ersten Pult mitspielen zu sehen, der gelegentlich eines Besuches bei André in Offenbach anwesend war, und sich das Vergnügen machte, in einer Mozart'schen Sinfonie als Ripienist mitzuwirken.

Sp. erweiterte seine Anschauungen und sein Wissen durch Reisen in Deutschland, Italien und Frankreich, und machte dabei die persönliche Bekanntschaft bedeutender Künstler, wie Rossini, Cherubini, Viotti, Beethoven, Weber, Spohr u. A. Mit einigen dieser Männer blieb er in brieflichem Verkehr; mit Spohr, Marschner, Meyerbeer, Hauptmann, Mendelssohn und Al. Schmitt aber stand er im intimen persönlichen Verhältniss. Nach dem Tode seines Vaters zog Sp. wieder nach Frankfurt. Gewissenhaft in seinem geschäftlichen Leben, war sein Sinn stets mehr dem Idealen zugewendet. Sein Urtheil, oft in humoristischer Weise ausgesprochen, hatte bei den Musikern guten Klang und wurde auch in weiteren Kreisen respektirt. Versagte er seine Anerkennung auch niemals dem Schönen und Guten, wo er es fand, das Ideal des Kunstschaffens blieb für ihn doch Mozart. Darum war auch die Mozart'sche Handschrift des Veilchens sein höchstes Kleinod; er hatte sie von Hofrath André zum Geschenk erhalten. In den letzten Lebensjahren, wo Sp. fast ganz erblindet war, fanden am Sonntag Nachmittage musikalische Vorträge, meist auch seiner Streichtrios und Quartette in seinem Hause statt. Da wurde dann gewöhnlich den Anwesenden das mehrerwähnte Manuscript gezeigt. Hätte man dem lieben, alten Mann dasselbe nicht herzlich gegönnt, man würde ihn, gleich Herrn Tappert, darum beneidet haben! Sp. hinterliess eine höchst interessante Sammlung von Autographen, darunter noch das Manuscript von Mozart's Fuga in C-moll für zwei Klaviere. Sp. kaufte es André ab, schenkte es seinem Freund Louis Spohr und nach dessen Tode kam es durch die Uneigennützigkeit der Wittwe des Letzteren wieder an Sp. zurück. Sp. besass auch eine Gypsmaske Beethoven's, welche demselben bei Lebzeiten abgenommen wurde. Diese Hinterlassenschaft Sp., worunter noch manches werthvolle Andenken, ist bis jetzt noch Eigenthum der Familie geblieben und der speziellen Obhut des obengenannten Sohnes anvertraut.

Allerdings hatte schon ein hiesiger Musiker 200 *M.* für das „Veilchen" geboten, aber es wurde nicht versetzt.

Dass die Handschrift eines grossen Künstlers einen eigenthümlichen Zauber ausüben kann, das empfand ich lebhaft, als in einer musikalischen Matinée, welche Herr C. A. André dahier, zur Inauguration eines Mozartbildes am 7. Sept. 1851 ver-

anstaltete, die vortreffliche Sängerin Frau Hasselt-Barth in anmuthigster Weise und mit künstlerischer Vollendung das Veilchen sang, und ich es ihr aus dem von Sp. bereitwillig geliehenen Manuscript, auf dem Klavier begleitete. War es doch, als ob man die Nähe des grossen Genius stärker fühlte und das Herz höher schlüge! Die zierliche saubere Handschrift Mozart's, sie besteht aus 7 Systemen auf zwei Seiten und nur eine Note ist in ihrem Werth verändert, war natürlich Gegenstand eifrigster Betrachtung seitens der Anwesenden. Letzteren war es ja auch nicht vergönnt gewesen, den reichhaltigen, herrlichen Schatz Mozart'scher Manuscripte so oft in Händen gehabt zu haben, wie Schreiber dieses.

Hofrath Anton André (geb. d. 6. Oct. 1775, gest. 6. April 1842) bekannt als geistreicher Theoretiker und gründlicher Komponist, wurde bei seiner Anwesenheit in Wien im Jahre 1799 von Joseph Haydn darauf aufmerksam gemacht, dass die Wittwe Mozart's in bedrängten Verhältnissen lebe, und sie sich zum Verkauf des handschriftlichen Nachlasses ihres Mannes gern entschliessen würde. André kaufte sämmtliche vorhandenen Originalmanuscripte Mozart's, gedruckter wie ungedruckter Werke, für die Summe von 1000 Karolin, (nach Otto Jahn 1000 Dukaten) eine Summe für damals beträchtlich, nach heutiger Schätzung dagegen freilich mässig. A. hatte der Wittwe dabei noch das mündliche Versprechen gegeben, die Manuscripte nach und nach zu ediren. Er veröffentlichte nun zunächst die Klavierwerke, wie Konzerte, Sonaten und Variationen, ferner die Streichquartette und Quintette in Partitur und Stimmen, einzelne Konzertarien und Lieder und die Orchesterstimmen der Ouvertüren der bekannten Opern. Zu den Ouvertüren „Entführung und Don Juan“ komponirte André kurze Schlüsse. Interessant waren auch die von ihm veröffentlichten Partituren des Requiems mit den Buchstaben M (ozart) und S (üssmayer) und der Ouvertüre zur „Zauberflöte“, letztere in schwarzem und rothem Druck, um dadurch den Beweis zu geben, wie der Meister diese Ouvertüre entworfen und instrumentirt habe. Auch gab A. die Klavierauszüge der bekannteren Opern und der C-moll Messe nach eigener Bearbeitung im Druck heraus. Alle diese Werke erschienen in den ersten Decennien d. Jahrh. im Verlag von Joh. André in Offenbach. Damit schien das Interesse der damaligen Zeit für Mozart-sche Werke vollständig befriedigt, und die Veranstaltung einer Gesammtausgabe würde abgesehen von der Kostspieligkeit als wenig zeitgemäss sich erwiesen haben. Denn der im Jahre 1838 gemachte Versuch, durch die Herausgabe der bis dahin unbekannten Oper „Zaïde“ in Partitur und Klavierauszug das Interesse des Publikums für andere unbekannte und frühere Werke des Meisters zu erwecken, hatte sehr wenig Erfolg und regte nicht zu weiteren Veröffentlichungen an. Unserer Gegenwart erst war es vorbehalten, durch die rührige, keine Mühe und Opfer scheuende Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel, eine herrliche Gesammtausgabe Mozart'scher Werke zu veranstalten, auf welche die deutsche Nation stolz sein kann! Ich will aber nicht unterlassen hier einzuschalten, dass es der Wittwe Mozart doch darum zu thun war, die sämmtlichen Werke ihres Mannes dem Publikum zugänglich gemacht zu sehen. Denn als der zweitälteste Sohn André's, Herr C. A. André, der Gründer der Musikalienhandlung dahier, die Wittwe im Herbst 1839, von Wien kommend, in Salzburg besuchte, äusserte sich dieselbe recht vorwurfsvoll darüber, dass noch nicht alle Werke ihres Mannes, nach Absprache, im Druck erschienen seien.

Nach einem 40jährigen Alleinbesitz der Handschriften Mozarts entschloss sich Hofrath André, nachdem dieselben ihm längst eine Quelle des Studiums und der Nachahmung geworden, „den vielseitig geäusserten Wünschen der Verehrer Mozarts zu entsprechen,“ sie einer allgemeineren Bekanntschaft zugänglich zu machen und dieselben zum Verkauf anszubieten, und zwar in der Hoffnung, dass sie als ein Ganzes von einer staatlichen oder städtischen Bibliothek angekauft werden möchten; schlimmsten Falles, dass die einzelnen Manuscripte gegen ein höchstes Mehrgebot abgegeben werden sollten. Zu dem Zweck wurde ich, der ich als Schüler Andrés von 1840—42 in dessen Haus wohnte, von ihm mit dem Auftrage betraut, über sämmtliche Manuscripte ein Verzeichniss anzufertigen. Die Mühe dieser Arbeit wurde hinlänglich durch den Genuss belohnt, jedes einzelne Werk einer Durchsicht widmen zu können. Mit Anfang Februar 1841 hatte ich meiner Aufgabe entsprochen, besorgte die Korrektur des Satzes und es wurde das Verzeichniss im Mai 1841 veröffentlicht unter dem Titel: „Thematisches Verzeichniss derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart . . . welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt.*) Zugleich wurde ein gedruckter kürzerer Katalog der einzelnen Nummern, es waren deren 280, und eine Preisansetzung derselben ausgegeben. Das Verzeichniss ist in Klassen eingetheilt und chronologisch geordnet. Jede linke Seite desselben enthält eine genaue Angabe der Titel mit Beifügung der in den Manuscripten von Mozart's Hand geschriebenen oder aus dessen handschriftlichem Katalog ausgezogenen Bemerkungen über Zeit und Ort der Entstehung, Dedikationen, ja oft spassige Zusätze u. s. w. Auf jeder rechten Seite befinden sich die Anfangstakte der Themate aller Sätze in Noten. Für Untersuchungen und Feststellungen Otto Jahn's und Koechel's war dieses Verzeichniss von besonderer Wichtigkeit, mir aber vermittelte es die persönliche Bekanntschaft dieser beiden verdienstvollen Männer. Von der Existenz so vieler Handschriften und zwar von der frühesten Jugendzeit an bis zum Tode Mozart's, hatte man im musikalischen Publikum keine Ahnung gehabt. Die musikalischen Zeitungen wie andere Blätter, so der Nürnb. Korrsp. von der Hand des Belletristen und musikalischen Kritikers Karl Gollmick, brachten eingehende Mittheilungen und warme Aufrufe, namentlich an die Bibliotheken, behufs Ankaufs dieses deutschen Heiligthums. Keine derselben meldete sich; auch die Anfragen von Privaten kamen spärlich. Eines Tages führte sich auch ein Dr. Weil von Paris bei André ein, um im Auf-

*) Exemplare desselben sind gegenwärtig noch bei Joh. André in Offenbach zu haben.

trage der Gazette musicale Näheres über die Manuscripte darin zu veröffentlichen. Unter dem Versprechen der Rückgabe erfüllte André dessen Bitte um ein Autograph Mozart's, welches als facsimile in Ueberdruck dem beabsichtigten Artikel als Würze beigefügt werden sollte. Der französische Artikel erschien in bombastischen Redensarten, aber ohne facsimile. Noch weniger aber kam das Autograph wieder zum Vorschein. Letzteres war das erste Blatt der unedirten Solfeggien, Skalenübungen enthaltend, daher auch von Koechel unter No. 383 seines chronologisch-thematischen Verzeichnisses als „fehlend" angeführt. Nunmehr erst wendete sich Hofrath A. an Felix Mendelssohn, der ihm persönlich bekannt war, um durch dessen Vermittlung den König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV. zum Ankauf der ganzen Sammlung zu veranlassen. Aus der Antwort Mendelssohns vom Februar 1842 in Nohl's Briefen ersieht man die Erfolglosigkeit der gewünschten Unterhandlung. Ebenso wenig Erfolg hatte eine von dem Schwiegersohn André's, dem bekannten Instrumentenfabrikanten J. B. Streicher in Wien, vermittelte Anfrage bei dem Kaiser von Oesterreich; ebenso wenig auch bei der Königin von England, obgleich der Sohn Gustav eigens deshalb nach London sich begeben hatte. Das unerwartete Hinscheiden André's im April 1842 führte eine Krisis für die Mozart'schen Manuscripte herbei. Die Erben André's, seine Söhne und genannter Schwiegersohn beschlossen eine Vertheilung der Handschriften an die einzelnen Erbberechtigten. Da versuchte noch einmal Hermann Williger, ein Schüler André's und begeisterter Mozartverehrer, durch einen öffentlichen Aufruf an die deutsche Nation, die unschätzbare Sammlung ungetheilt zu erhalten; jedoch leider vergebens! Die Vertheilung erfolgte an die sechs Erbberechtigten und manche der Handschriften gelangte zu baldigem Verkauf. So erstand z. B. Frau Viardot-Garcia die Partitur des Don Giovanni, irre ich nicht, um den Preis von 1000 Thlrn. Die Partitur der Oper Jdomeneo kam durch die Hände eines hochgestellten Finanzmannes in den Besitz des Königs von Bayern. Im Jahre 1856, dem 100jährigen Geburtstag Mozart's, veranstaltete der jüngste Sohn André's, Herr J. B. André, damals in Berlin domizilirend, eine öffentliche Ausstellung der in seinem Besitz befindlichen Originalhandschriften Mozart's, zum Zwecke des Einzelverkaufs, und veröffentlichte ein bei Franz Stage in Berlin gedrucktes Verzeichniss derselben nebst Preisangabe. Ein kleiner Verein hiesiger Tonkünstler erfasste wenigstens die Idee, auf Grund der unter den hiesigen Erben noch vorhandenen Originalmanuscripten der Mozart'schen Klavierkonzerte, eine Auswahl der bedeutenderen in Partitur herauszugeben. In Folge dessen erschien vom Jahre 1852 an die für die damalige Zeit nicht unwichtige Zusammenstellung von 10 Konzerten für 1 Klavier, 1 für 2 und 1 für 3 Klaviere. Noch heute ist diese Ausgabe, im Verlage von Joh. André, durch Korrektheit und durch das beigefügte sorgfältige Klavierarrangement der Orchesterbegleitung empfehlenswerth. Ein unschätzbares Glück ist es zu nennen, dass es den Bemühungen des Hofbibliothekars Herrn Espagne im Jahre 1874 gelang, von den hiesigen Erben ihren bedeutenden Theil der Mozart'schen Manuscripte für die königliche Hofbibliothek zu Berlin anzukaufen. Hieraus darf man auf die Hoffnung schliessen, dass eine ergänzende Vermehrung derselben an dieser würdigen Stätte nicht in das Bereich der Unmöglichkeit gehört.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. März.

Eine musikalische Veranstaltung, wie sie erhebender nicht gedacht werden kann, war das letzte Abonnementskonzert des Herrn Professor Wüllner, das die weiten Räume der Philharmonie vollständig gefüllt hatte. **„Zum Gedächtniss Richard Wagner's"**, lautete die Ueberschrift auf dem Programm, — und wahrlich, der Geist des grossen Todten war es, der dem Abende die Weihe, den ausführenden Künstlern im Orchester eine bewundernswerthe Leistungsfähigkeit, den Zuhörern die rechte Stimmung gab. Die Trauermusik aus der Götterdämmerung und Beethoven's Eroika bildeten den ersten Theil des Abends. Die erstere wurde von der auf 88 Musiker verstärkten Kapelle in der Originalbesetzung ausgeführt und klang ebenso wundervoll, wie sie ergreifend wirkte. Tiefe Stille hatte sich der Versammlung von etwa 2000 Personen bemächtigt, die sich nach dem Schlusse kaum zu regen wagte, und in richtigem Gefühle jedes laute Beifallszeichen vermied. Mit eben dieser Andacht nahm man die ersten Sätze der Eroika entgegen, deren Ausführung ebenfalls über alles Lob erhaben war; und erst vom dritten Satze an gewann die Freude über die prächtige Gabe genug Raum, um sich auch in gewohntem Beifalle zu äussern, der dann am Schlusse in vielfachen, selten so verdienten Hervorrufen des Dirigenten gipfelte. Im ferneren Verlaufe des Abends wurde noch das Vorspiel und der Schluss aus „Tristan und Isolde" und der Kaisermarsch von R. Wagner gespielt. Das Vorspiel war in der Ausführung den beiden zuerst genannten Werken ebenbürtig; der „Liebestod Isoldens" war im begleitenden Orchester etwas zu stark, und in der Partie der Isolde durch Fräulein Lilli Lehmann nicht günstig besetzt. Zunächst mag eine Indisposition Schuld gewesen sein: jedenfalls klang die Stimme hart und die Ausführung erschien nicht mühelos, daher auch ohne eigentlichen poetischen Reiz. Beim Kaisermarsch hatte man zur Ausführung der Volkshymne einige Gesangvereine herangezogen; in Folge der (freilich nicht zu ändernden) Aufstellung erreichten dieselben aber nicht die gehoffte Wirkung. Als Solist des Abends war schon lange vorher Herr Rummel gewonnen; nachdem das Konzert in Folge des Todes R. Wagner's zu einer Gedächtnissfeier für diesen bestimmt wurde, mussten

jene an sich recht annehmbaren Vorträge begreiflicher Weise etwas deplacirt erscheinen.

Das Philharmonische Orchester hatte acht Tage später sein zweites Abonnementskonzert unter Professor Rudorffs Leitung, das ebenfalls einen sehr glänzenden Verlauf nahm. Zur Aufführung kamen Spohr's Faustouverture und das Larghetto der C-moll-Sinfonie desselben Komponisten, ferner die Oberon-Ouvertüre und Schubert's C-dur-Sinfonie. Die sämmtlichen Vorträge zeichneten sich durch eine ebenso feurige wie präzise Wiedergabe aus; den Glanzpunkt des Abends bildete die Weber'sche Ouverture, die rauschenden Beifall fand.

Zwei Konzerte des verflossenen halben Monats führten uns zwei Gesangvereine vor: den **Paul Seiffert**'schen und den **Wolf**'schen. Der erstere, der sich die Pflege des A-capella-Gesanges zum Ziele gesetzt hat, ist seit Jahren seiner vorzüglichen Leistungen wegen bekannt und hochgeschätzt; auch diesmal erfreute er in einer Reihe von Chorliedern, die zumeist unserer Zeit angehörten, durch vortrefflichen Stimmenklang, geschmackvolle Nüanzirung und fein ausgeprägte Rhytmik. Zwischen den Chorliedern entzückte Herr Dr. Gunz die Zuhörer durch eine Reihe von köstlichen Solovorträgen, in denen er auf's neue seine eminente Kunst im lyrischen Vortrage erwies. — Der Wolf'sche Gesangverein ist jüngeren Alters und wenig zahlreich; doch lassen sich auch ihm Präzision und geschmackvolles Erfassen seiner Aufgabe nachrühmen. Er brachte diesmal eine für den Konzertvortrag eingerichtete Bearbeitung von Gluck's Orpheus und ausserdem einige kleinere Sachen; Die Trägerinnen der beiden Solopartien im Orpheus (— der Amor war in der Bearbeitung gestrichen —) scheinen nicht ohne Talent, sind aber noch zu sehr in den Anfangsstadien ihrer künstlerischen Laufbahn, als dass sie schon jetzt tieferes Interesse erregen könnten.

Die Kammermusiksoiréen der Herren **Hasse** und **Jacobowsky** kamen mit dem dritten Konzerte zum Abschluss. Prinzip derselben, — und ein höchst lobenswerthes — ist die Aufführung von modernen Werken der einschlägigen Literatur; so standen diesmal das schöne A-dur-Trio von Kiel und ein A-moll-Quintett von Saint-Saëns (Klavierpartie: Herr Dr. Bischoff) auf dem Programm. Die Ausführung beider Werke, sowie der C-dur-Violoncell-Sonate von Beethoven und der beiden letzten Sätze eines etwas in gewöhnlichem Gleise einherwandelnden Violin-Konzerts von Gade durch Herrn Hasse war vortrefflich, und fand reichlichen Beifall, der auch Frl. Zerbst zu Theil wurde, die das Konzert durch den Vortrag dreier hochbedeutender, aber fast unbekannter Lieder von Liszt (aus Schiller's Tell), ferner von Wagner's „Schmerzen" und eines Liedes von Jensen unterstützte.

Von konzertirenden Geigern stellt sich diesmal eine ganze Serie vor. Zunächst Hr. **Rehfeld**, dessen jährliches Konzert für Viele seiner Verehrer zu einer freundlichen Gewohnheit geworden ist. Er spielte diesmal ein edel gehaltenes Konzert von Hubert Ries, dann, mit tadellosem Gelingen und poetischer Auffassung, Vieuxtemps' Rêverie und Schumanns Abendlied, zuletzt auch noch eine eigene Komposition. Eröffnet wurde das Konzert mit einem klangvollen Klavierquartett von H. Hofmann (den Klavierpart spielte Herr Hirschberg sehr wirkungsvoll); zur weiteren Vervollständigung dienten Gesangvorträge der Frau Schmidt-Köhne, und des Herrn Wachtel. Die Dame ist eine vorzüglich gebildete Sängerin, der nur etwas mehr geistige Regsamkeit zu wünschen wäre; Herr Wachtel gab sehr schöne Pianissimostellen zum Besten, ist aber nun doch im Laufe der Jahre an den Punkt gelangt, wo von der wunderbaren Unverwüstlichkeit seines Organs füglich nicht mehr gut die Rede sein kann. — Dann ist das Konzert des Hrn. **Kotek** zu registriren, der im Laufe der letzten Jahre seiner sauberen und zuverlässigen Technik eine tiefere Beseelung einzuhauchen mit Erfolg bemüht gewesen ist, und der diesmal sehr schöne Proben seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit ablegte. Unterstützt wurde er durch die Damen Hohenschild und Soldat; — die Letztere, eine höchst begabte Violinistin, spielte mit dem Konzertgeber einige hübsche Duos seiner Komposition. — Endlich gab Herr **Heber** ein Konzert, um sich hier als Geiger einzuführen. Sein Ton ist nicht ohne Reiz; doch ist Technik wie Vortrag (noch? oder überhaupt?) zu sehr in Banden nervöser Aufregung gefesselt, als dass die Leistung eine freie und gute sein könnte.

In zwei von Pianisten veranstalteten Konzerten spielten übrigens die Geiger ebenfalls eine wesentliche Rolle. Fräulein **Helene Geisler** excellirte in Henselt's F-moll-Konzert und Liszt's E-dur-Polonaise als eine Pianistin von bedeutender Fertigkeit und präzisem, kraftvollen Anschlag; und ihr Partner, Hr. **Wirth**, zeigte seine Virtuosität in der Wiedergabe von Joachim's ungarischem Konzert und Schumann's Fantasie, op. 131, in dem allerglänzendsten Lichte. Endlich hatte Hr. **Ziegler** mit dem Violoncellisten Hrn. **Sandow** unter Mitwirkung des Hrn. Struss ein Konzert veranstaltet, in dem sich die beiden Konzertgeber als solide Virtuosen mit saubrer Technik und recht geschmackvoller Auffassung vorstellten. Frl. Helene Kugelmann, eine junge Sängerin, machte bei dieser Gelegenheit ihr erstes Debüt im Konzertsaale, und erfreute durch sympathische Stimmmittel und gute Intonation. *Oscar Eichberg.*

Von hier und ausserhalb.

— Das Abgeordnetenhaus hat die Summe von 779100 Mk. zum Ankauf und Umbau des Hauses Potsdamerstr. 122 für die Hochschule für Musik bewilligt. Gegen die Position stimmte das Centrum und Herr Hofprediger Stöcker.

— Dem königlichen Musikdirector Bernhard Scholz, ist anlässlich seines bevorstehenden Abschiedes von Breslau von der philosophischen Fakultät der dortigen Hochschule honoris causa die Doctorwürde verliehen worden.

— Dem Kantor und Gesanglehrer am Gymnasium zu Brieg, **Erdmann Jung**, ist das Prädikat Musik-Direktor beigelegt worden.

— Der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin hat der Gesangprof. **Caroline Pruckner** in Wien in Anerkennung der zweiten Auflage ihrer „Theorie und Praxis der Gesangskunst“ die goldene Medaille für Kunst und W. mit der Schleife verliehen. —

— Der Kaiser von Oesterreich hat dem Verlagsbuchhändler **Constantin Sander**, Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig, die goldene Medaille „literis et artibus“ überreichen lassen.

— Die Akademie der schönen Künste, in Paris hat **Verdi**, **Gevaert** in Brüssel und **Dupré** in Florenz zu Mitgliedern, sowie **Valldemesa**, **Benedict Rubinstein**, **Gade** und **Liszt** zu korrespondirenden Mitgliedern ernannt. —

— Dem bekannten Komponisten und Musikschriftsteller **Max Josef Beer** in Wien wurde für dessen Kompositionen, die auch in italienischer Ausgabe erschienen sind, von der „Associazione internationale d'incorraggiamento“ in Neapel die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Ordensbande mit dem Diplome der Ehrenmitgliedschaft verliehen. —

— Die Gesellschaft zur Hebung der Wissenschaften und Künste in Dünkirchen schreibt einen Preis (Goldene Medaille im Werthe von 300 Frcs.) aus für das beste Quintett für Violine, Klarinette, Bratsche, Fagott und Kontrabass. Der Bewerbungstermin läuft mit dem 30. Sept. d. J ab.

— Die Prager „Concordia“ schreibt einen Preis von 20 Dukaten für einen höchstens zwei Druckbogen starken Essay über Richard Wagner's Bedeutung für die nationale Kunst aus.

— Am 1. März, mittags 12 Uhr fand in der Singakademie eine Gedächtnissfeier für den am 1. März vergangenen Jahres heimgegangenen Professor Dr. **Theodor Kullak** statt. Eingeleitet wurde die erhebende Feier durch einen Frauenchor „Weint all' ihr Schwestern“, Musik von Händel. Dann sprach, anstatt des durch Unwohlsein verhinderten Herrn W. Tappert, Herr Dr. Hans Bischoff die Gedächtnissrede. Er gedachte des genialen Künstlers in seinen drei Eigenschaften: als Lehrer, als Pianist und als Komponist. „Weil er nie aufgehört zu lernen, blieb er bis zu seinem jähen Tode ein unübertroffener Pädagog.“ „Als Virtuose par excellence begann er seine künstlerische Laufbahn, um sich später als Musiker im besten Sinne aufzuweisen.“ „Am liebenswürdigsten bekundete sich Kullak's Talent auf dem Gebiete edler Salonmusik.“ Dies waren die Grundzüge der Gedächtnissrede. Ein Lieblingsstück des Verewigten: das Andante aus seinem Trio (von den Herren Dr. Bischoff, Rehfeld und Philipsen vortrefflich ausgeführt), sowie der Frauenchor, „Er ist uns geschieden“, Musik von Schubert, schlossen die Feier würdevoll ab.

— Die am 2. März stattgehabte zahlreich besuchte Sitzung des Tonkünstlervereins eröffnete der Vorsitzende Prof. Dr. Alsleben mit einer Ansprache, welche das Andenken des am 13. Februar heimgegangenen Dichterkomponisten Richard Wagner in würdiger Weise feierte. Des am 27. Februar verstorbenen Professors Julius Stern und seiner Verdienste um die Hebung des Musiklebens unserer Stadt wurde gleichfalls in ehrenden Worten gedacht. In beiden Fällen bezeugten die Anwesenden durch Erheben von den Sitzen ihre Uebereinstimmung mit den Gefühlen, welche die Rede des Vorsitzenden zum Ausdruck brachte. Den Vortrag des Abends hielt — nachdem noch allen bei der Aufführung des Konzertes vom 23. Febr. Betheiligten der Dank des Vereins ausgesprochen war — Herr Paul Seiffert über: „**Grundzüge der Klaviertechnik. Eine methodische Anweisung.**“ Einer nach Styl und Inhalt äusserst pikanten und anregenden Einleitung, welche die im allgemeinen herrschende Art zu lehren characterisirte folgte eine logisch geordnete methodische Entwickelung der Art, wie der Schüler von Anfang an zu unterrichten sei, und des Materials, welches dem Schüler dabei Schritt für Schritt als Aufgabe gestellt werden müsse. Den Schwerpunkt des Lehrens legte der Vortragende **mit Recht** auf die „**Schulung des Verstandes**“ von der ersten Lektion an, so dass der Schüler nicht blos Alles und Jedes, was ihn gelehrt wird, erfasse und auffasse, sondern auch allmählich derart beherrsche, dass ihm das Gelernte vermöge der Klarheit und Bestimmtheit der Vorstellungen in jedem Augenblick zur Verfügung stehe. Alles rein mechanische gedankenlose Erlernen müsse durchaus vermieden werden und sei die Quantität dessen, was der Schüler stündlich neu erlerne, noch so gering. In solcher Weise bauen heisst solide und sicher für die Zukunft bauen. Der mit vielen treffenden Bemerkungen, mit wuchtigen Hieben und nobler Satyre reich ausgestattete Vortrag wurde von den Zuhörern mit grossem Beifall aufgenommen. An den Vortrag knüpfte sich eine kurze Besprechung einzelner Punkte seines Inhaltes, an der sich noch eine grössere Zahl von Mitgliedern betheiligte.

— In sinniger Weise hat Hof-Pianofortefabrikant Sr. Kaiserl. und Königl. Hoheit des Kronprinzen, **I. L. Duysen**, seine Theilnahme an der silbernen Hochzeitsfeier der Kronprinzlichen Herrschaften bekundet. Derselbe hat am Tage dieser Feier Herrn Professor Ernst Curtius die Bitte aussprechen lassen, dessen gastlichem Hause als ein Zeichen der allgemeinen Dankbarkeit, welche sich dem langjährigen Erzieher des Kronprinzen an diesem Tage zuwende, einen aus der Duysen'schen Fabrik hervorgegangenen Konzertflügel überweisen zu dürfen. Dieser Bitte hat Herr Duysen in so verbindlicher Form und unter so patriotischer Motivirung Ausdruck gegeben, dass Professor Curtius geglaubt hat, mit der Annahme den Wünschen seines Hohen einstigen Zöglings zu entsprechen.

— Graf **Géza Zichy** spielte am 26. d. M. bei den Kaiserlichen Majestäten in einer Soirée, der nur die höchsten Herrschaften und die fürstlichen Gäste beiwohnten.

— Noch in späteren Zeiten werden wohl die letzten Nummern von **O. Lessmann's** Musikzeitung als schätzbare Quelle alles dessen zu betrachten sein, was sich auf den Tod R. Wagner's, auf die für denselben veranstalteten Trauerfeierlichkeiten, auf charakteristische Begebenheiten aus seinem Leben und seltene Schriftstücke von seiner Hand bezieht. So eingehend

hat keine andere Musikzeitung darüber berichtet, und auch das neueste Blatt No. 9 enthält wieder eine Fülle schätzbaren Materials, so u. a. einen Aufsatz von W. Tappert über Wagner's C. Sinfonie, die letzte Weihnachten in Venedig am Geburtstage der Gattin des Dichterkomponisten zur Aufführung gelangte und deren sehr interesssante Hauptthemen Tappert mittheilt. Derselben Nummer entnehme ich folgende Nachrichten über Wagner's Tod, über den bisher ungenaue Einzelheiten veröffentlicht worden sind: „Wie wir aus ganz zuverlässiger Quelle erfahren, hat Wagner nicht bei Tisch gesessen, sondern hat gegen 3 Uhr der Familie, welche sich zu Tisch setzen wollte, durch die Thür seines Arbeitszimmers zugerufen, dass er zu kommen gedenke, sobald ein krampfartiger Anfall, der ihn heftig überfallen hatte, nachgelassen haben würde. Man solle zu 4 Uhr den Gondoliere bestellen. Nach einiger Zeit, als der Hausherr gar nichts von sich sehen liess, ging das Dienstmädchen an der Thür des Arbeitszimmers vorüber, aus welchem Seufzen und Stöhnen zu hören war. Sie öffnete die Thür und sah den Meister auf dem Sofa liegen und bereits mit dem Tode ringen. Auf ihren Ruf eilte Frau Cosima herbei, kam aber nur noch zeitig genug, um die letzten Athemzüge des theuren, bereits bewusstlosen Mannes zu vernehmen, der in ihren Armen die Augen zur ewigen Ruhe schloss. Erst nachher kamen die Kinder, durch das Ausbleiben der ohnmächtig gewordenen Mutter beängstigt, in das Sterbezimmer, wo ihnen die entsetzliche Wahrheit vor Augen trat."

— Vor kurzem führte ich unter den: Empfehlenswerthen Musikstücken, welche sich beim Unterricht bewährt haben — ein reizendes instruktives Salonstück von Georges Mathias, — „Fleurs et Papillons" — auf. Dasselbe befand sich in einem Bande ausgewählter Kompositionen von Mathias. Auf meinen Wunsch hat nun die Verlagshandlung von Brandus et Cie. in Paris, Rue Richelieu 103, eine Einzelausgabe davon veranstaltet, die soeben zur Versendung gelangt ist.

— Die Leiter und Vorstände von Gesangvereinen seien auf ein soeben zur Ausgabe gelangtes Verzeichniss der im Verlage von F. E. C. Leuckart erschienenen Chorwerke für gemischte Stimmen aufmerksam gemacht. Neben einer stattlichen Reihe von Bach'schen Vokalwerken und Bearbeitungen von Robert Franz, oratorischen Kompositionen von Händel, Ferd. Hiller, Georg Vierling u. a. weist der kleine Katalog sehr empfehlenswerthe a capella-Gesänge auf, unter denen namentlich die von Max Josef Beer, Robert Franz, Adolph Reichel, Wilhelm Rust und Georg Vierling hervorgehoben zu werden verdienen.

— Zur Beherzigung für Konzert- und Theaterbesucher erzählt die „Saale-Ztg." folgende Reminiscenz: Am 24. März 1834 war Nikolaus Lenau in München, wo er abends im Odeonsaal einem Konzert von Artot, erstem Geiger des Königs von Belgien, beiwohnte. Am 27. März schrieb er an die Hofräthin Reinbeck in Stuttgart: „War auch das Spiel dieses ausserordentlichen Virtuosen gross und herrlich und namentlich sein Adagio wahrhaft bezaubernd, so musste er dennoch die Kränkung erfahren, dass der grössere Theil des Publikums noch während seiner letzten Variationen aufbrach. Sehr ärgerlich und grundphilisterhaft ist diese erbärmliche Besorgniss des Publikums um seine Mäntel, während es in eine Welt versetzt sein sollte, wo man keine Mäntel mehr braucht. Hätte doch der Künstler allen Störern zugleich seine Geige an den Kopf schlagen können! Doch nein! An diesem Felsen sollte das edle Saitenspiel nicht zerschellen! Einen Blick aber warf Artot auf die Barbaren herab, so zürnend und verachtungsmächtig, dass er mir in der Seele wohlthat; aber nur einen. Von diesem Augenblicke klang sein Adagio noch viel leidenschaftlicher und tiefer; es klang wie ein schmerzliches Fortflüchten aus dem Kreise dieser Rohen und Kalten und wie ein Ausweinen in den Armen seines Genius. Artot soll leben! Er ist ein wahrer Künstler; ein unechter hätte, beleidigt, schlechter gespielt; Artot spielte besser."

— Als Steuer-Kuriosum theilt die „N.-Y. Hdlsz." folgenden der Legislatur des Staates Missouri von einem Ultra-Protectionisten gestellten Antrag zur Besteuerung fremder Künstler mit: „Da wir in den Ver. Staaten Künstler von Talent und Verdienst besitzen, welche Anspruch auf Schutz gegen Einführung solcher „Artikel" aus dem Auslande haben, die in unser Land kommen, eine Saison hindurch hier verweilen und Tausende von Dollars mit fortnehmen, die unseren einheimischen Künstlern gehören, so ersuchen wir unsere Senatoren und beauftragen unsere Abgeordneten im Kongress, ihren Einfluss dahin geltend zu machen, dass der Kongress der Ver. Staaten auf alle ausländischen Künstler „nach Massgabe ihres Rufes" (in accordance with their reputation) einen Eingangszoll lege."

— In Wien gelangten im vorigen Monat zwei der bedeutendsten Werke, die Brahms in neuerer Zeit geschaffen, zur Aufführung, zuerst das F-dur Quintett op. 88, in einer Quartett-Soirée der Herren Hellmesberger und Genossen, — das auch vor kurzem das Joachim-Quartett bei uns mit ganz ungewöhnlichem Erfolge spielte — und sodann in einem der Gesellschafts-Konzerte unter Gerickes Leitung, „Der Gesang der Parzen" op. 89. Prof. Hanslick giebt in Bezug auf das Quintett in folgenden Worten denselben Eindruck wieder, den es auch bei uns hinterlassen: „In dem neuen Quintett tritt uns eine der vollkommensten Schöpfungen Brahms entgegen, eine der klarsten zumal und liebenswürdigsten. Seine neueren Kompositionen bringen wohl wenig Ueberraschendes, im Vergleich zu seinen revolutionären Jugendwerken, an welche vielleicht nur die reckenhafte zweite Klavier-Rhapsodie wieder anknüpft — aber das Schöne konzentrirt sich mehr in ihnen und ihre Gesammtstimmung wird heiterer, befriedigter." Ueber das zweite Werk äussert sich derselbe Kritiker wie folgt: „Brahms „Gesang der Parzen" ist hochbedeutend in seiner vollkommenen Vereinigung von antiker Strenge und Einfachheit mit dem lebendigsten, ergreifendsten Ausdrucke der Zwischensätze mit entzückender Klangschönheit; Alles reich harmonisch, dabei weniger polyphon gearbeitet, als Aehnliches von Brahms. Unempfindlich für die reife, feierliche Schönheit des „Parzenliedes" kann

wohl Niemand bleiben.“ Dasselbe Konzert brachte auch Dvorschak's neue Sinfonie in D-dur, die nach Hanslick zu dem Talentvollsten und Besten gehört, was in den letzten 30 Jahren auf diesem Gebiete hervorgebracht worden ist.

Dresden. Am 6. d. Mts. ist hier der bekannte Klaviervirtuos und Salon-Komponist Leopold von Meyer im 69. Jahre gestorben. Am 20. Dezember 1817 zu Baden bei Wien geboren, bildete er sich bei Czerny und Fischhof aus, machte seit 1835 ausgedehnte Kunstreisen durch Europa, Russland, lebte zeitweilig zu Konstantinopel, ging 1845 nach Amerika, kehrte 1847 zurück, lebte dann in Wien und zuletzt hier. Die bekannteste Komposition Meyer's ist der Marche d'Isly.

München. Heinrich Marschners letzte Oper „Sanges-König Hjarne“ welche erst zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten in Frankfurt a. M. aufgeführt worden, und seitdem einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen war, hat am 7. d. Mts. im Hoftheater unter Betheiligung erster Kräfte (des Vogl'schen Ehepaars, Th. Reichmann's) eine fröhliche Auferstehung gefeiert und durch Fülle der Melodik, welche sich namentlich in den Chören bekundeten, das Auditorium entzückt. —

Weimar. Hier starb am 3. d. Mts. in dem hohen Alter von fast 90 Jahren Frau Elisabeth Hummel, die Wittwe des berühmten Klavier-Virtuosen, Komponisten und Weimar'schen Kapellmeisters Johann Nepomuk Hummel. Elisabeth Hummel geb. Röckel, gehörte in der Jugend der Kaiserlichen Oper zu Wien an. Dort war sie seit wenigen Monaten engagirt, als sie Hummel im Jahre 1812 kennen lernte. Er huldigte ihr, wie auch Beethoven der ebenso reizenden wie begabten jungen Künstlerin Zuneigung bewies; sie gab Hummel den Vorzug und reichte ihm die Hand, verliess aber auf seinen Wunsch die Bühne. Dagegen war sie die Veranlassung, dass Hummel selbst nach langer Pause sich in den Tagen des Wiener Kongresses wieder entschloss, als ausübender Künstler in die Oeffentlichkeit zu treten. Seit 1819 lebte sie mit ihrem Gatten in glücklichen Verhältnissen, nach dem Tode desselben, im Hause ihres Sohnes, des trefflichen Landschaftsmalers Karl Hummel. Die hochbetagte Greisin hat sich bis zum letzten Augenblicke völlig geistige Frische bewahrt. Vielfach ist die Entfremdung, die zwischen Beethoven und Hummel eintrat, darauf zurückgeführt worden, dass Beethoven seine Zurückweisung durch Elisabeth Röckel schwer empfunden habe. Diese Angabe ist aber nicht richtig; die Entfremdung ist wohl mehr die Folge der sehr verschiedenartigen künstlerischen Wesenheit beider Meister gewesen. Jedenfalls hat Frau Hummel nicht unerheblichen Antheil an der Wiedervereinigung Beider gehabt, als sie mit ihrem Gatten im Winter 1826/1827 einmal nach Wien zurückkehrte. Fast täglich weilten Beide an Beethovens Krankenlager.

Meinungs-Austausch.

Zum Artikel „Legatobögen oder Phrasirungsbögen?“ aus No. 4 Ihres geschätzten Blattes erlaube ich mir, eine kleine Bemerkung zu machen, welche darthun soll, dass ein Klavierspieler, wenn er zum Herzen sprechen will, sich nicht an die vorgeschriebene Phrasirung binden darf, trotzdem er dieselbe, wenn sie logisch ist, natürlich immer vor Augen haben muss. Der Klavierspieler hat zuviel Stimmen zu verfolgen, und nicht zu vermeiden ist es, dass sich Fehler in die genaue Wiedergabe einer derselben einschleichen, und um konsequent zu sein, welches die erste Grundregel des Klavierspielers ist, muss er die übrigen Phrasen oft ganz umgestalten. Im Orchester hat jeder Ausführende meist nur eine Stimme wiederzugeben; er kann dies mit grosser Genauigkeit thun, und macht er einmal wirklich einen Phrasirungsfehler, so fällt derselbe nicht auf. Es ist demnach dem Klavierspieler ein feineres Gefühl für konsequente Phrasenbildung nöthig, als einem anderen ausübendem Musiker. — Unsere Ansicht ist nun die: Jeder musikalische Satz lässt verschiedene Phrasirung zu, — jede einzelne richtet sich nach der Auffassung des Motivs. Selbstverständlich bringt jede Aenderung der Phrasirung eine kleine Veränderung des Charakters des Satzes mit sich. Dies wissen routinirte Musiker sehr wohl, und daher ist nicht zu verwundern, dass sie an ihren Stücken bei jedesmaliger Durchsicht Veränderungen der Phrasirung vornehmen möchten (Beethoven). Ich kann das Motiv eines Stückes nicht jedesmal mit ganz derselben Phrasirung vortragen (das kann nur eine Maschine). Ich werde z. B. einmal die Schlussnote des Motivs mehr staccato spielen, als ein anderes Mal und werde ferner die Stärkegrade jedesmal (auch wider meinen Willen) ein wenig anders vertheilen und dadurch jedesmal einen anderen Theil des Motivs als Hauptheil hinstellen, wonach sich sofort die Phrasirung des Folgenden zu richten hat. Derartige kleine Abweichungen — sie sind gewöhnlich nur ganz wenig auffällig im ersten Moment — ziehen oft durchgreifende Veränderungen der Phrasirung nach sich und — sie sind nicht von unserem Willen abhängig. Deshalb sind meines Erachtens nach die mit genauer Phrasirungsbezeichnung versehenen Ausgaben musikalischer Werke eigentlich nicht für den wahren Musiker geschrieben, — denn er kann sich, wenn er zum Herzen sprechen will, ja doch nicht an sie binden, ebensowenig, wie an die Stärkebezeichnungen — sondern so recht eigentlich für die maschinenmässig musicirende Welt. Wir wollen hiermit durchaus Niemand verletzen, wir erkennen sehr wohl den Nutzen solcher Ausgaben (sie bilden den Sinn für genaue Wiedergabe, sie zeigen dem Schüler, auf wie vieles er zu achten hat und erzielen ein sauberes Spiel); auch erkennen wir vollkommen an, dass jeder, auch der Talentirteste, genaue Phrasenstudien machen muss. Wir wagen aber, folgende beide Sätze aufzustellen.

1. Bei der Wiedergabe einer Komposition kann man sich nicht an die vorgeschriebenen Bezeichnungen binden, wenngleich man sich ihrer immerfort bewusst sein soll. — Für den Komponisten ist es gut, gleich im Augenblick des Komponirens möglichst genaue Phrasirung der Hauptsachen zu verwenden; dadurch wird das Verstehen und Einüben wesentlich erleichtert.
2. Für das Studium an Schulen kann unsere Phrasirung mit Vortheil noch genauer gelehrt werden; doch müssen talentvolle Schüler auf das Vorhergesagte aufmerksam gemacht werden. —

Fritz Friebe.

Antworten.

Herrn **A. H. Moskau.** Wenden sie sich an Herrn Louis Alexander. Direktor des New-York College of Music in New-York.

A. B. Breslau. Die von Raabe und Plothow hier herausgegebene melodramatische Bearbeitung des Schiller'schen Handschuh erschien zuerst. Sie eignet sich durch ihren Humor und viele feine charakteristische Züge zum Vortrag in heitern Kreisen ganz besonders. Etwas derbkomischer, und für gewisse Laien-Kreise deshalb vielleicht noch wirksamer, ist die in demselben Verlage erschienene Bearbeitung der Gedichte: „Der Sänger“ und „Die Bürgschaft“. Der Klavierpart ist leicht ausführbar.

Berichtigungen.

In dem Aufsatz des Herrn Prof. Schell haben sich leider, trotzdem der Autor die Korrektur gelesen, noch folgende Druckfehler eingeschlichen:

S. 3, Sp. 1, Z. 11 v. o. lies „Vollständigkeit“ statt „Verständigkeit“.
- 13, - 1, - 14 v. u. lies „den Takt“ statt „dem Takt“.
- 15, - 1, - 25 v. o. - „vermag“ statt „vermögen“.
- „ - „ - 41 v. o. - „Feinheiten“ statt „Freiheiten“.
- „ - „ - 11 v. u. - „Härten“ statt „Härte“.
- „ - 2, - 7 v. u. - „innere“ statt „immer“.
- 26, - 2, - 10 v. o. - „mit Preis gekrönt“ st. „mit Preis“.
- „ - „ 12/13 v. u. - „jeden“ statt „jede“.
- 27, - 1, Z. 19 v. o. - „die Perioden“ statt „den Perioden“.
S. 27, Sp. 1, Z. 2 v. u. lies „Steigerung“ statt „Steigung“.
- „ - 2, - 6 v. o. - „und Darstellungsfähigkeit“ statt „der Darstellungsfähigkeit“.
- „ - „ - 32 v. o. - „G“ statt „C“.
- „ - „ - 10 v. u. - „Feinheit“ statt „Freiheit“.
- „ - „ - 13 v. u. - „Dieselbe“ statt „Derselbe“.
- 43, - 1, - 8 v. u. - „das zweite Tetrachord“ statt „den zweiten Tetrachord“.
- „ - 2, - 26 v. u. - „helleren“ statt „fallender“.

Anzeigen.



Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eduard Rohde †.

Einer der besten Menschen, der treuesten, hingebendsten Freunde, ein für das Wohl der Seinen zärtlich besorgter Vater, ein gediegener, allseitig gebildeter Künstler hat das Zeitliche gesegnet, — der Königl. Musikdirektor Eduard Rohde, der Komponist so vieler anziehender Klavier- und Gesangswerke für die Jugend, ist nicht mehr. Am ersten Tage des Auferstehungsfestes hat er sein müdes Haupt zur ewigen Ruhe gebettet. Er starb im Alter von 55 Jahren nach langen, schweren Leiden, die ihn im letzten halben Jahre schon seinem Berufe als Komponist und Chorleiter an der St. Georgenkirche und Gesanglehrer am Sophien-Gymnasium entzogen hatten. Seine Biederkeit, Schlichtheit und Bescheidenheit, sein kindlich treuherziges Wesen, sein zu steter Hilfe freudig bereites Herz, seine umfassende, musikalische wie allgemeine Bildung verschafften ihm eine geachtete Stellung in der Kunstwelt und die Verehrung und Hingebung zahlreicher Freunde, die jetzt seinen Tod in tiefem Schmerze betrauern. Was Rohde als Komponist auf dem Gebiete der Jugendliteratur geschaffen, gehört zu dem besten, was die Neuzeit hervorgebracht. Viele seiner Werke, z. B. die kleinen Stücke: „Das erste Veilchen" — „Freudvoll" — „Leidvoll" aus op. 36 und seine Klavierschule haben zahlreiche Auflagen erlebt und werden als ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial von den Musiklehrern hoch geschätzt. Doch auch in grösseren Formen leistete er Anerkennenswerthes. Er schrieb Sinfonien und Ouvertüren für Orchester, Klavier-Sonaten, ein- und mehrstimmige Gesänge, weltliche und geistliche Kantaten und Chorwerke, und in allen zeigt sich gediegene, kunstvolle Arbeit, Natürlichkeit der Empfindung, seltenes Formtalent und eine fast nie versagende Quelle melodischer Erfindung. Eins seiner letzten Werke, schon bei zunehmender Kränklichkeit geschrieben, „Knospen und Blüthen" op. 160 im Verlage von Hientzsch in Breslau, (der jetzt in den Besitz von Ries und Erler übergegangen ist), bekundet noch die ganze Frische und Heiterkeit seines Geistes und eine entzückende Naivität der Empfindung, die dieses Werk, wie so viele seiner andern Klavierwerke ganz besonders geeignet für den Jugend-Unterricht erscheinen lässt. Das Verlagsrecht des grössten Theils seiner Kompositionen besitzt die genannte Verlagshandlung und die Schlesinger'sche in Berlin.

Allen, die mit Rohde verkehrten, bereitete sein Umgang eine hohe Befriedigung, man fühlte in seiner Nähe eine Ruhe und ein Glück, wie es nur der Verkehr mit wahrhaft edlen, charaktervollen, in sich gefesteten Menschen hervorzurufen im Stande ist.

Nun ist sein liebes, treues Auge geschlossen auf ewig.

Trauert um ihn, der zu früh dem Leben und der Kunst entrissen und beklagt uns, die er zurückgelassen im Schmerze.

Emil Breslaur.

Der Kampf wider das H.

Ein Beitrag zur musikalischen Kriegsgeschichte.

Von **Wilhelm Tappert.**

Es ist neuerdings wieder ernstlich darauf hingewiesen worden, dass unter den Buchstaben, womit wir die Aufeinanderfolge der natürlichen Töne bezeichnen, ein Fremdling sich befindet, der eigentlich ausgemerzt werden sollte. Der Name H für die siebente Stufe in C-dur oder — was das Ursprüngliche ist — für die zweite Stufe der Aeolischen Molltonleiter, dessen sich nur die Deutschen in Folge eines Lesefehlers bedienen, hat seit langer Zeit Bedenken erregt. Den Irrthum verschulden unsere Vorfahren; ob die Epigonen sich jemals geneigt zeigen werden, ihn zu beseitigen, das bleibt abzuwarten. Ich fürchte, der eingewurzelte Missbrauch überlebt uns Alle! Denn bis zum heutigen Tage hat sich das H, trotz heftiger Angriffe, in seiner Position behauptet.

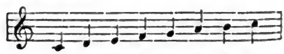
Einen regelrechten Feldzug eröffnete schon vor 86 Jahren der Wiener Dilettant, Herr Anton Wolf von Wolfenau. Derselbe gab 1797 eine Schrift heraus, betitelt: „Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete; nebst einer Anmerkung, die künstlichen Töne betreffend.“ Als Herausgeber nennt sich zwar J. F. Schwanenberg, der Autor war er nicht, wie aus der Vorrede ersichtlich, wo Herr Wolf von Wolfenau als einer von Schwanenbergs „vormaligen Scholaren in der Musik“ bezeichnet wird.

Wie so vielen Reformatoren fehlte auch dem Verfasser der zuversichtliche Glaube an die Willfährigkeit der damaligen musikalischen Welt; er rechnet auf die richtigere Erkenntniss einer späteren Zeit, das verräth die Zueignung, welche folgendermassen lautet: „Der deutschen musikalischen Nachkommenschaft gewidmet von einem Freunde der Tonkunst; weil die gegenwärtige Generazion das schon gewohnte H schwerlich wird verlassen wollen.“ Erfüllt von seiner hohen Mission, zitirt Wolf von Wolfenau das Wort Tibull's: „*Phöbe fave! novus ingreditur tua templa Sacerdos.*“

Mit andächtigem Interesse habe ich der Stimme des Predigers (in der Wüste!) gelauscht; umsonst war sein Bemühen, denn höchstens als Kuriosum taucht hin und wieder ein Exemplar des selten gewordenen Buches in den antiquarischen Katalogen auf. Seine energische Beweisführung hat weder die Zeitgenossen noch die späteren Geschlechter überzeugt. Fs ist dem H kein Härchen gekrümmt worden im Verlaufe der letzten hundertfünfzig Jahre, — so lange besteht schon die Animosität gegen den systemwidrigen Eindringling.

Gewissenhaft zitirt der belesene Verfasser seine zahlreichen Gewährsmänner und Bundesgenossen. Mit Genugthuung konstatirt er den Umstand, dass in Fux' „*Gradus ad Parnassum*“ (1725 erschienen) die Benennung H nicht vorkommt; dafür wird nach italienischer Weise B gesetzt. Das Chemnitzer Lexicon (1737), für gewöhnlich nur ein Extrakt aus Walther (1732), schwingt sich zu etlichen originalen Sätzen auf, indem es gegen den Feind seinen Bannstrahl schleudert: „Wie und warum das H an des B seiner Stelle stehet, da es sich von dem H hat verdrängen und unter die Semitonia (Halb- oder Nebentöne) hat schieben lassen müssen, oder wer unter den Alten diese konfuse Ordnung so eingeführt, kann man nicht wissen: denn man sollte billig anstatt des H das B brauchen, weil dieser Buchstabe in der Ordnung nach dem A im Alphabete folgt.“ Vater Mozart bemerkt in seiner Violinschule (1756): „Ich sehe gar nicht ein, warum man bei dem natürlichen B (unserm H nämlich!) nicht ganz natürlich B sagen, und warum man das durch ein B erniedrigte nicht Bes, das durch ein ♯ erhöhte hingegen nicht Bis nennen sollte.“ Mozart spricht gelegentlich von Bes-dur und Bes-moll, nach unserm Sprachgebrauch B-dur und B-moll, ging also mit gutem Beispiele schon voran. Auch Türk und Hiller sind dem H nicht hold gewesen und selbst der alte Mattheson bezeichnete seine Einführung als einen Misbrauch.

Wolf von Wolfenau sieht in dem eingeschmuggelten Buchstaben nur einen Wechselbalg und behauptet; wer das H an die Stelle des B eingeführt, hat sehr grob gehandelt! Nach seiner Meinung müssten die Töne der Scala so heissen:



C D E F G A B C

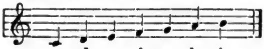
wie es ehedem auch gewesen, allerdings schon vor Jahrhunderten! Er fragt auf Seite 6 seiner geharnischten Abhandlung: Sollte die Musikleiter nicht ordentlicher und einfacher sein, wenn sie wäre, wie folgt:

ciscis	disdis	eiseis	fisfis	gisgis	aisais	bisbis
cis	dis	eis	fis	gis	ais	bis
C	D	E	F	G	A	B
ces	des	es	fes	ges	as	bes
cesces	desdes	eses	fesfes	gesges	asas	besbes

Unser H-dur wäre dann B-dur, B-dur aber hiesse Bes-dur. „Besser später als niemals auf den richtigen Weg kommen!“

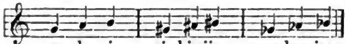
Ein anderer, kaum ernst gemeinter Vor-

schlag liegt in dem Passus: „Wer das h eingeschmuggelt, der hätte noch weiter gehen und zugleich auch das a (welches zwischen g und dem h erz-ungeschickt zu stehen kommt) wegnehmen und an dessen Stelle das h, an jene des b aber das i oder j setzen müssen; weil auf solche Art das musikalische Alphabet doch wiederum eine Ordnung erhalten hätte, nämlich diese:



c d e f g h j

Wir würden dann folgende, zu mancherlei Wirrnissen Veranlassung gebende Benennungen haben:



g h j gis his jis ges hes jes

Das gäbe eine schöne Confusion, besonders in Berlin, wo g und j sprachlich nicht unterschieden werden. Jotte doch! Ach du meine Jüte!

Wie ist es denn eigentlich zugegangen, dass der „Wechselbalg", das unnütz- und unschickliche „H", in die altehrwürdige Familie aufgenommen wurde? Ich brauche absichtlich die Bezeichnung ehrwürdig, denn die Buchstaben-Namen werden ja herkömmlich dem heiligen Gregor zugeschrieben, der bereits Anno 604 als Papst Gregor der Grosse das Zeitliche segnete.

Der eben aufgeworfenen Frage tritt auch Wolf v. Wolfenau einige Male näher. Ganz klar war ihm die Sache nicht, denn auf S. 40 heisst es: „Warum man bei uns Deutschen ohne alle Nothwendigkeit eine wahre Ausartung hat einschleichen lassen, zu welcher Zeit dies geschehen und durch wen, das weiss Niemand mit Zuverlässigkeit anzugeben." Daran schliesst sich die richtige Vermuthung, das H möge aus den alten Buchstaben-Zeichen für die Töne



entstanden sein. Mattheson hatte schon lange vorher dieselbe Ahnung gehabt. Ob das erste B-quadratum wirklich durch alte Handschriften beglaubigt ist, oder ob Mattheson es konstruirte, weiss ich nicht. In der untersten Oktave pflegte man kein doppeltes B, rotundum und quadratum, zu gebrauchen, dort genügte das natürliche, einfache B, weil die Einfügung der B-Obertaste — wie wir sagen würden — zuerst in der kleinen, dann in der eingestrichenen Oktave stattfand.

Zwei Seiten später „vermuthet" der Verfasser, die ursprünglichen Zeichen für die fälschlich H genannten Töne der beiden unteren Oktaven könnten so ausgesehen haben:



„und erst nach und nach durch die schlechten, nachlässigen Abschreiber verhunzt worden sein". Hier kommt er der Wahrheit schon um einen Schritt näher.

(Schluss folgt.)

Ueber Schülerprüfungen.

Von **Elise Saeger.**

Der Monat März ist vorüber.

Wie schade! seufzt die tanzlustige Jugend, die diesen Winter zum ersten Male im hellerleuchteten Ballsaale der Muse Terpsichore huldigte. Wie schwebte sich's so leicht nach den Strauss'schen Weisen dahin, nun sind die heiteren Klänge verstummt, vorbei die schöne, schöne Tanzstunde, und mit dem herrlichsten aller Tänze, mit dem Cotillon, wurde sie zu Grabe geleitet. Hätte man nicht noch kleine, sichtbare Zeichen des Erinnerns vergangener Tage, man wäre versucht zu glauben: „Ach, Alles war leider ein Traum!" zo im Fluge ist die Zeit dahingegangen. Doch da stehen sie ja am Fenster, die zierlichen Cotillonsträusse, gerettet aus den Händen des gefühllosen Stubenmädchens, die sie am Morgen als „verwelkte Dinger" mit hinausnehmen wollte. In des jungen Mädchens Augen sind sie noch so frisch wie ihre Erinnerung; sie sieht sie immer wieder liebevoll an und seufzt oft verstohlen in die Blumen hinein: „wie schade!"

Ein „Gott sei Dank!" dagegen entringt sich den Lippen der Herren Direktoren der Musikinstitute, und in diesen Ausruf stimmen kräftig mit ein die Lehrer und Lehrerinnen der Anstalt. Denn mit dem Monat März begann für sie die Zeit der schweren Prüfungen. Vor einem zahlreichen Publikum mussten ihre Schüler beweisen, was sie das Jahr über gelernt, was sie für Fortschritte gemacht hatten. „Wie", wird manche Leserin verwundert fragen, „ist es denn nicht ein Stolz für jeden Direktor, dass er durch die öffentlichen Aufführungen die Vortrefflichkeit seiner Methode darthun kann? Muss sich nicht eine gute Lehrerin freuen, dass ihr durch die Prüfungen die Möglichkeit gegeben wird, zu zeigen, wie viel Tüchtiges ihre Schüler gelernt? Auch sie sollten sagen: wie schade, dass der März vorüber ist! warum ein Gott sei Dank zum Himmel senden?" Nun, dieses „Gott sei Dank" ist ein durchaus gerechtfertigter Ausruf. Er entschlüpft keineswegs dem Munde eines Menschen, der sich nicht gern aus seiner gleichmässigen Ruhe bringen lässt, ist auch nicht etwa ein Beweis für die Unsicherheit und Un-

tüchtigkeit des Lehrers. Im Gegentheil, grade der gewissenhafteste ist der ängstlichste; denn der nach Vollkommenheit ringende Mensch ist mit seinen Leistungen so selten zufrieden; seine Fanstuatur strebt höher und höher, und ein solcher Lehrer will dann auch bei seinen Schülern mehr und immer mehr erreichen. Er rastet nimmer und fürchtet doch zuletzt, sich nicht genug gemüht zu haben. Er hat in vollem Maasse seine Schuldigkeit gethan; kann er sich aber auf seine Schüler verlassen? Auch in deren Herzen treiben Angst und Freude ein so neckisches Spiel. Zumal die Kleinen werden durch die verschiedenen äusseren Eindrücke: durch den grossen, hellerleuchteten Saal, die Menge der Menschen, oft auch durch das Festkleid so verwirrt, dass die Fingerchen durchaus nicht die richtigen Akkorde finden können. — Diesen Bekümmernissen auf der Prüfung gehen noch viele kleine Bedenken voran.

Wer wird spielen? das ist die erste Sorge. Da zeigt es sich denn, dass gerade die Schüler, die das ganze Jahr hindurch faul und nachlässig waren, den grössten Muth besitzen, etwas vorzutragen, und die Lehrerin als ungerecht verurtheilen, die die fleissigen Schüler den eitlen und dabei faulen, vorzieht. Ist die Lehrerin mit sich einig, wer spielen wird, so kommt alsdann die wichtige Frage hinzu: was für Stücke werden wir einstudieren? Rasch findet wiederum der Schüler dafür die Antwort. Nach seiner Meinung muss auf einem Prüfungskonzert etwas ausserordentlich Schweres gespielt werden. Was sollen denn die Leute denken, wenn auf dem Programm zu lesen ist: Sonatine von Kuhlau, Mazurka von Schulhoff, wie ganz anders nehmen sich die Namen Beethoven, Chopin, Liszt, aus! Nein, es klingt doch gar zu kindisch, wenn es heisst: Anna spielt Kinderstücke von Mendelssohn. Kinderstücke! vorigen Monat ist sie vierzehn Jahr geworden; alle Leute reden sie schon lange mit „Sie" an! da kann sie doch keine Kinderstücke vortragen. Sicher würden sie alle Freundinnen über ihre Dummheit auslachen. Nein, lieber will sie gar nicht spielen! Ein munterer Junge lässt sich also vernehmen: „Ach Fräulein, ich möchte gern den Husarenritt von Spindler noch rasch zur Prüfung einüben. Wir haben ja noch vier Wochen Zeit, bis dahin lerne ich den noch zehnmal; ich übe auch alle Tage mit meiner Schwester drei Stunden". Da drängt sich von der anderen Seite ein allerliebster Krauskopf hinzu: „Aber Fräulein, ich spiele auswendig!" behauptet die ganz zuversichtlich, die bis Dato nicht vier Takte ohne Noten spielen konnte. Wie wirken nun solche stürmische Reden auf die Lehrerin? Der Anfängerin klingen die Worte der Kinder so einschmeichelnd, so verlockend; sie möchte gar zu gern mit ihren Schülern Ausserordentliches leisten: Nun ja, am Ende könnten wir es mit einem Chopin'schen Walzer versuchen; und wenn Fritz — wie er so fest verspricht — täglich drei Stunden übt, könnte man ihm noch ein neues Stück einüben. Arme Lehrerin! Deiner harrt sicher die Enttäuschung! — Ganz anders verhält sich die erfahrene Lehrerin. Sie hört wohl eine Weile lächelnd dem kindlichen und kindischen Geplauder zu: doch ohne sich von diesem bestimmen zu lassen. Sie tastet nicht unsicher in die Zukunft, sondern hält sich an das Gewisse; eignet sich das Gegenwärtige nicht, so greift sie zurück in die Vergangenheit und wählt Stücke, die die Schüler besonders gut und sicher gespielt hatten. Sie kümmert sich nicht um die verwunderten Gesichter, voll des Erstaunens, nur ein Stück zu wiederholen; sie ist vielmehr darauf bedacht, mit frischer Beredsamkeit die Lust des Schülers für das Stück neu zu beleben. Um den Befangenen muthig zu machen, lässt sie dasselbe bald vor diesem, bald vor jenem vortragen, um seine völlige Sicherheit zu prüfen, ihn auf verschiedenen Instrumenten spielen. Trotz aller Vorsicht ist sie ganz sicher, dass auf der Prüfung dennoch Fehler gemacht werden, von deren Möglichkeit sie vorher keine Ahnung hatte. Stellen, vor denen sie gezittert, gehen im Konzert besonders gut, und grade solche, die nie Mühe verursachten, gelingen gar nicht; daher Vorsicht! Vorsicht! bei der Wahl der Stücke. Kopfschüttelnd betrachte ich mir manchmal das Programm einer Schüleraufführung. Unsere Künstler brauchten sich nicht zu schämen, ein solches aufzustellen; ja viele unserer Virtuosen würden vielleicht Bedenken tragen, dieses oder jenes Stück zu wählen, das wir von „Schülern" hören sollen. Freilich sollen wir bei der Beurtheilung der Leistungen Nachsicht haben mit den Schülern, ob aber auch mit ihren Lehrern? Wie lobenswerth das Streben nach künstlerischer Vollkommenheit, nach der Vorführung edler Werke auch sein mag, so ist es doch zu gewagt, ja als ein pädagogischer Fehler anzusehen, mit den Schülern Stücke einzustudiren, zu deren vollendeter Ausführung ihnen Technik und genügendes Verständniss fehlen. Verständniss und Einsicht nun mag bei manchen Schülern vorhanden sein; doch ohne die vorher erwähnten notwendigen Bedingungen ist es denselben nicht möglich, ein Tonstück so wiederzugeben, wie sie es wohl im Innern fühlen. Das Spiel klingt farblos und ohne jede Begeisterung. Darum führe der Lehrer lieber gute Elementar- und Mittelklassen, eine solide Oberklasse vor, die hübsche, abgerundete Leistungen bringen, sie werden die jungen Künstlernaturen, die vortreffliche Lehrmethode wohl erkennen lassen, aber er hüte sich dem Publikum durch die auf dem Programm verzeichneten Stücke Sand in die Augen zu streuen.

Meinen Kolleginnen möchte ich den Rath geben, fleissig Schüleraufführungen zu besuchen. Als unbefangener Zuhörer und Zuschauer beobachtet man Vieles, was einem bei den eigenen Schülern Vortheil bringen kann. Ausserdem hört man neue Stücke, lernt die Methoden anderer Lehrer kennen und — vernimmt die Stimmen des Publikums: „Ich halte Schüleraufführungen für sehr überflüssig. Reklame für den Lehrer sind sie, nichts weiter!" — „O doch, Schlimmeres verursachen sie; sie pflanzen Eitelkeit und Gefallsucht in die jungen Herzen!"

Diese aufgefangenen Bemerkungen gaben mir viel Stoff zum Nachdenken; doch glücklicherweise ist das Resultat meines Nachsinnens günstig für die Prüfungen ausgefallen. Die Thatsache ist nicht zu leugnen, dass der Lehrer durch dieselben seinen guten Ruf befestigen und erweitern will; doch nimmer gereicht ihm dieses Streben zum Vorwurf. Weder der

Industrielle noch der Künstler verbirgt das, was er geschaffen hat, ängstlich den Augen der Welt; Jeder hat das Ziel und auch die Pflicht, sein Werk der Oeffentlichkeit vorzuführen. Nicht des Lehrers Schuld ist es, wenn durch das öffentliche Auftreten die Eitelkeit im Schüler erwacht; denn er will nur die Tüchtigkeit seines Zöglings zeigen; wie viele Mütter dagegen wollen nur ihr Kind bewundert sehen: die falsche Mutterliebe bringt die Gefallsucht in das junge Herz. Gehen dagegen die Ansichten des Lehrers mit denen der Eltern Hand in Hand, so wird das öffentliche Vorspielen, das ja im wahren Sinne nur ein Vorspielen vor den versammelten Eltern ist, dem Schüler von grossem Nutzen sein. Nichts erschlafft die Geisteskräfte mehr, als das sich stets gleichmässig Wiederholende. „Ach", denkt der Schüler, es ist ja ganz gleich, ob das Stück in vier Wochen oder in so viel Monaten gelernt wird, ob ich es gut oder schlecht spiele, es kümmert sich Niemand darum, es hat ja keinen Zweck, warum soll ich mich denn anstrengen. In der Schule, nun da passe ich schon besser auf; dort ist auch eine fortwährende Abwechselung. Da giebt es Lobe, Tadel, Examen, Versetzungen; da ist man weit lieber fleissig."

Darum sorge der Lehrer auch in der Klavierstunde für Anregungen, die die erschlaffte Thatkraft des Schülers von neuem anspannen. Schon oft habe ich wahrgenommen, welch' segensreichen Einfluss eine Prüfung auf die Willenskraft des Schülers ausübt. Eben noch träge, gleichgültig, verändert sich durch die Bemerkung: „ich wollte Dich das Stück auf einer Prüfung spielen lassen, Du scheinst es aber nicht lernen zu wollen!" wie durch Zauberschlag sein ganzes Wesen. Die Haltung wird straff, das Auge belebt sich, er giebt sich fortan die grösste Mühe und nicht etwa nur in der Stunde, man kann versichert sein, dass er für die nächsten Wochen fleissig zu Hause übt. Dieses Aufrütteln aus seiner Lethargie, dieses Zusammenraffen seiner Geisteskräfte ist ein nicht zu unterschätzendes Förderungsmittel für die Leistungen des Schülers. Daher versäume ich nie, meinen Schülern Geburtstags- und Weinachtsstücke einzuüben. Sie haben ein ganz anderes Interesse für das Stück, das zu einer bestimmten Zeit und zu einem bestimmten Zwecke fertig sein muss. Ausser den genannten Vortheilen erzieht das Geburtstags- und Weihnachtsstück zur Dankbarkeit gegen die Eltern und benimmt dem Schüler die Scheu vor dem Vorspielen. Ich finde es nur zu gerechtfertigt, wenn viele Eltern klagen: „Jahrelang geben wir schon das schwere Geld für den Unterricht, wir kaufen theure Noten, und soll dann einmal unser Kind ein Stück den Freunden des Hauses vortragen, müssen wir es erst mit Mühe aus dem Winkel hervorzerren. Hat es sich endlich nach Bitten und Scheltworten ans Klavier gesetzt, so können die verweinten Augen keine Note erkennen, die zitternden Hände bringen die abscheulichsten Misstöne hervor, so dass ein Jeder gern auf das Spiel verzichtet." — Diese Furcht verliert sich nicht, im Gegentheil, sie wächst mit den Jahren, wenn der Lehrer sich nicht bemüht, diese Schwäche bei Zeiten zu bekämpfen. Drum mögen die Direktoren getrost ihre Prüfungen veranstalten, die Lehrerinnen ihren Privatschülern Geburtstags- und Weihnachtsstücke einüben, es ziehen alle Betheiligten Nutzen daraus: Der Lehrer die Ehre, der Schüler den Sporn zu Fleiss und Dankbarkeit, die Eltern die Freude.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 26. März.

Der 17. März brachte uns die erste Aufführung der neuen Oper: **„Gudrun"** von **August Klughardt** im Königlichen Opernhause. Es sei vorweg bemerkt, dass der Erfolg ein ebenso ehrenvoller als wohlverdienter war, dass aber trotzdem auch diesem Werke, wie so mancher Novität der letzten Jahre, kaum ein langes Leben beschieden sein dürfte. Die Hauptschuld dürfte diesmal am Texte liegen; aber auch der Komponist muss in etwas verantwortlich gemacht werden, wenn der Erfolg seinen Erwartungen, — und denen Anderer, die das Werk vorher aus dem Klavierauszuge kennen gelernt hatten, nicht durchaus entspricht. Der Dichter, Karl Niemann, ist von dem redlichsten Streben beseelt gewesen, ein Drama zu schreiben, das nicht nur der Musik eine günstige Unterlage gewähren, sondern auch für sich, und als Gedicht betrachtet, bedeutsam sein sollte. Leider fehlt es ihm an der Kraft, die Situationen, wie die Charaktere zu vertiefen, und an dem Muthe, die nothwendigen Konsequenzen zu ziehen. Der Stoff an sich würde wohl umsomehr Interesse erregen können, als durch Wagners energisches Vorgehen das Wohlgefallen an den Gestalten unsrer Vorzeit sich gegen früher so ausserordentlich gesteigert hat. Der Inhalt der Oper, der dem Gudrunliede entnommen, aber vielfach umgeändert erscheint, ist kurz folgender. Nachdem Herwig, der Verlobte Gudruns, von dieser Abschied genommen, um mit Wate und seinen Mannen einen Kriegszug auszuführen, wird die Burg, in der Gudrun mit ihren Mägden allein zurückgeblieben, von den Knechten Hartmuts und seiner Mutter Gerlind erobert und in Brand gesteckt. Hartmut liebt Gudrun; da sie sich aber standhaft weigert, die Seine zu werden, wird sie als Magd von ihm fortgeschleppt und von Gerlind in erniedrigender Gefangenschaft gehalten. Sie trägt alle Misshandlungen geduldig, wird aber doch von Hartmut gegen seine Knechte geschützt, während er der dazwischentretenden Mutter gegenüber sie nunmehr als seine Verlobte ausgiebt. In Folge dessen werden bei dem stattfindenden Ostarafeste glänzende Zurüstungen zur Vermählung gemacht; inzwischen haben sich aber Herwig und Wate unter der Maske von Spielleuten eingeschlichen; sie befreien Gudrun; Hartmut zwingt Herwig einen Zweikampf auf, in welchem er fällt; Gerlinde ersticht sich selbst; Herwig führt Gudrun zum zweiten Male heim. Unter diesen Personen ist nur

ein wirklich dramatischer Charakter: Gerbild und eine charakteristische Figur: Wate, der aber naturgemäss Nebenperson ist. Gudrun, Herwig und Hartmut aber, die Hauptpersonen sein sollten, sind theils zu skizzenhaft, theils (Hartmut) zu unwahr ausgeführt, als dass sie einen andern als negativen Einfluss auf die Entwicklung der Handlung und — auf den Erfolg ausüben könnten. Dazu kommt, dass auch der Kampf zwischen Christenthum und Heidenthum, der ohne eigentliche innere Nothwendigkeit in das Gedicht verflochten ist, nur äusserlich, und ohne sonderliche Vertiefung vor sich geht, und demnach ebenfalls nicht dazu dient, ein höheres Interesse zu wecken. Insoweit ist der Rahmen des ganzen Werkes für die Kraft des Dichters also zu gross, und in Folge dessen wirken die vielen hübschen Einzelheiten nicht, wie sie beabsichtigt sind. Annäherund kann man diesen letzten Satz auch auf die Musik des Hrn. Klughardt anwenden. Der Komponist hat sich hier durch eine ganz vortreffliche Sinfonie ausgezeichnet eingeführt; und in seiner „Gudrun" sind sehr viele schöne Stellen, an denen man seine Freude haben muss. Er schreibt gewählt; schöne und ausdrucksvolle Melodien fliessen ihm reichlich und er weiss ihnen zugleich eine vorzügliche Deklamation zu geben; der harmonische Theil und die Instrumentation sind durchgehends interessant. Was da fehlt, sind die g r o s s e n Momente, die Spitzen, die in spärlichster, aber richtiger Vertheilung einem ganzen Akt den Stempel der Bedeutsamkeit aufdrücken. Solcher Momente kann ein grosses Musikdrama so wenig, als ein Wortdrama entbehren, und hier ist es, wo auch dem Komponisten zur Zeit noch die Kraft fehlt. Aber das, was er bietet, lässt die Hoffnung gerechtfertigt erscheinen, dass es ihm gelingen werde, (ihm viel eher, als manchem andern), den hohen Standpunkt noch zu erklimmen, von dem aus Alles in das rechte Licht gesetzt wird, — und das wirklich Bedeutsame zumeist. — Einer meiner Nachbarn bemerkte im Zwischenakt: „das ist ja ganz und gar Wagner!" Es war ein alter Herr, und der Ausspruch schien in seinem Munde kein Lob bedeuten zu sollen. Leider hat er nicht Recht gehabt! Denn was Wagner charakterisirt: die Folgerichtigkeit in der dramatischen Entwickelung, die durchaus zutreffende musikalische Schilderung, die, wo es nöthig ist, vor dem schärfsten Ausdrucke nicht zurückschreckt, mit einem Worte: die unbedingte Wahrheit, — die gerade wollen hier dem Dichter und dem Komponisten nicht gelingen. Dass eine kleine Anzahl Leitmotive verwendet sind, und dass manche Klangkombinationen, manche Deklamationseigenthümlichkeiten, ja manche Wortwendungen der Dichtung an Wagner'sche Vorbilder erinnern, will gar nichts besagen; ist sogar, nach meinem Dafürhalten, selbstverständlich und heutzutage ganz unumgänglich. Aber wünschen wir, dass das Wort jenes Herrn im guten Sinne bei einem der nächsten Werke des Autors wahr werde; weder dieser noch wir würden dabei Schaden leiden. — In der Ausführung des Werkes zeichneten sich Frau von Voggenhuber (Gerlind) durch höchst eindringliche Darstellung und bedeutsamen Gesang, sowie Hr. Krolop (Wate) durch humorvolle Charakteristik aus; Frau Sachse-Hofmeister (Gudrun), Herr Betz (Hartmut), Hr. Müller (Herwig), sowie Frl. Pollack und Herr Oberhauser (in kleineren Rollen) standen vortrefflich an ihrem Platze, ohne zu durchgreifender Wirksamkeit Gelegenheit zu haben.

In die Reihe der Konzerte haben die Feiertage eine kleine Unterbrechung gebracht. So ist heut im ganzen nur über sechs musikalische Aufführungen dieser Art zu berichten. Am 12. März fand das zweite Konzert des **Kotzolt'schen Gesangvereins** statt, der unter der Leitung des Herrn **Leo Zellner** die guten Traditionen des A capella-Gesanges, die sein Stifter in einem zweiunddreissigjährigen Zeitraume ununterbrochener eifrigster Thätigkeit zur Entfaltung gebracht hat, mit liebevoller Sorgfalt auf der alten Höhe zu erhalten sucht. Alle Vorträge zeichneten sich durch Schönheit des Klanges, Reinheit und geschmackvolle Nüancirung aus; selten haben wir gleich Vorzügliches gehört, wie z. B. die Lieder von A. N a u b e r t „wenn der Frühling auf die Berge steigt" und V o l k m a n n „die Luft so still", welche beiden übrigens auch musikalisch von besonderem Kunstwerth waren und sowohl durch ihren melodischen und harmonischen Reiz wie durch die Innehaltung der dem A-capella-Gesang gezogenen Grenzen und die Wärme des Ausdrucks innerhalb ihrer Gattung bedeutsam hervortreten. Als Solisten unterstützten das Konzert die Herren S t r u s s und E l m b l a d; jener durch sehr gelungene Violinvorträge, dieser durch mehrere Liedergaben, unter denen sich auch die eines bisher hier unbekannten schwedischen Komponisten, E. Sjoegren, befand. Derselbe scheint Talent für charakteristischen Ausdruck zu haben, und wird demnächst hoffentlich Gelegenheit zu näherer Bekanntschaft geben.

Der **Bläsing'sche Gesangverein** brachte neben einigen Quartetten Rheinbergers „Toggenburg" zur Aufführung, und fand sich gut mit den Schwierigkeiten dieses etwas weichlichen Werkes ab. Unter den Solisten zeichnete sich Frl. R o s a B l ä s i n g durch eine zwar kleine, aber liebliche und reine Stimme aus. Das ausgegebene Programm machte übrigens den Versuch, uns den Autor des genannten Werkes als einen Anonymus vorzustellen.

Unter den Virtuosenkonzerten leuchtet eines, oder vielmehr eine Serie derselben, mit besonderm Glanze: die Konzerte von **Teresina Tua**. Diese kleine Künstlerin hat sich so in das Herz des gesammten Publikums hineingegeigt, dass der grosse Kroll'sche Saal allabendlich (sie trat fünf oder sechsmal auf) bis auf den letzten Platz gefüllt war. Und in der That, dieser Enthusiasmus ist begreiflich, wenn man inne wird, wie ihre eminenten Leistungen immer als spontane Eingebungen ihrer beweglichen Fantasie erscheinen, die, wenn ihr naturgemäss das Grosse und Heroische versagt ist, desto mannigfacher in allerlei graziösen und neckischen Gebilden schillert. Dabei spottet ihre Virtuosität jeder Schwierigkeit, und ihr Ton ist so rein, als süss. So fehlte es denn auch diesmal nicht an den Ehren, Kränzen und Blumenspenden, mit denen sie überall, wo sie auftritt, überhäuft wird, und die sie mit derjenigen Grazie entgegennimmt,

die auch eine Kunst, und zwar eine spezifische italienischer Künstlerinnen ist.

Frl. **Olga Berghi**, die im vergangenen Sommer einmal bei Kroll unter dem Namen Königs gastirte, gab ein Konzert, in welchem sie sich als eine sehr gut gebildete Sängerin vorstellte. Sie hat eine schöne und umfangreiche, wenn auch nicht sehr starke Stimme, die besonders im Piano von grossem Reiz ist. Ohne eigentlich Koloratursängerin zu sein, überwindet sie auch die vorkommenden Schwierigkeiten in der Koloratur mit anerkennenswerther Leichtigkeit und bietet so eine geschmackvolle Gesammtleistung, der freilich eigentliche Grösse fehlt. Ausgezeichnet gelang ihr die Schmuckscene aus Gounods Margarete. Durch die Herren Kotek und Hirschberg wurde das Konzert sehr wirksam unterstützt. — Endlich stellte sich Hr. **Waldner**, der früher Mitglied der Wiener Hofoper gewesen (aber nicht mit G. Walter zu verwechseln ist), dem Publikum in einem eigenen Konzert vor. Er hat einen klangvollen und sympathischen Bariton, vokalisirt aber so dunkel, dass seine Aussprache darunter sehr leidet. Sein Piano ist sehr schön; manchmal wollte es mir scheinen, als ob er es ohne andern Grund, als, um es vorzuführen, anwandte. Jedenfalls steckt in diesem jungen Sänger ein gutes Material, dem eine recht gediegene Durchbildung zu wünschen wäre.

Eine Prüfungsaufführung des **Werkenthin'schen** Musikinstituts führte die Oberklassen vor und hinterliess bei dem Hörer den günstigsten Eindruck in Bezug auf den Ernst und die unermüdliche Sorgfalt, mit der Herr Albert Werkenthin seine Zöglinge zu bilden unternimmt. Ausser mehreren Ensembles, die vortrefflich „klappten", waren es besonders zwei Schüler, Hr. B. Simon und Frl. Sulzer, die bereits ein höheres, künstlerisches Interesse zu wecken wussten, jener mit Chopin's F-moll-Fantasie, diese mit den beiden letzten Sätzen von dem F-moll-Konzert desselben Komponisten. Beide zeichnen sich durch kräftigen, gesunden Anschlag, sichere Technik und musikalische Auffassung aus. Aber auch die übrigen Vorträge waren, besonders, was die Sauberkeit der Ausführung anlangt, höchst lobenswerth.

O. Eichberg.

Eine Prüfungsaufführung von Schülern und Schülerinnen der unter Leitung des Herrn **Franz Kullak** stehenden **„Neuen Akademie der Tonkunst"** fand am 19. März unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters im Saale der Singakademie statt. Ich hörte die ersten Sätze von 5 Klavierkonzerten, und zwar von Beethovens Es-dur-, Th. Kullaks C-moll-, Rubinsteins G-dur-, Henselts F-moll-Konzert und Liszt's Klavier-Konzert in Es-dur ganz. Herr Georg Liebling, Miss Estelle Hanchette, Herr Eduard Buchheim, Frls. Helene Geisler und Therese Hennes zeigten im Vortrag dieser Werke alle schon oft gerühmten Vorzüge der Kullakschen Schule: markigen Anschlag, klares, durchsichtiges Spiel, feinste Nüancirung und eine Uebersichtlichkeit und Klarheit in der Darlegung des geistigen Gehalts der Tonstücke, wie man sie bei Künstlern in reiferen Jahren und mit grösserer Erfahrung oft vergebens sucht. — Nur ein ausgezeichneter und für das musikalische Lehrfach ganz besonders beanlagter Künstler wird solche Erfolge zu erzielen im Stande sein, und dass Herr Franz Kullak dies vermochte, bewies uns, dass er ein würdiger Nachfolger seines der Kunst leider zu früh entrissenen, berühmten Vaters ist. Wie dieser erscheint er nach den heutigen Erfolgen vor Vielen berufen, eine neue Generation tüchtiger Künstler zu erziehen, die seinen Ruf in ferne Zeiten und Zonen tragen und seinem Namen einen Ehrenplatz neben dem seines verstorbenen Vaters sichern. Als hauptsächlichste Zierde gereichte der Aufführung die Mitwirkung der beiden jungen Künstlerinnen, Fräulein Helene Geisler und Therese Hennes, von denen die erstere den ersten Satz von Henselts geistvollem, poetischen, klangschönen und sehr schweren Klavierkonzert in F-moll, letztere Liszt's Es-dur-Konzert spielte. Beider Talent ist bereits zu wiederholten Malen öffentlich anerkannt worden. Der anhaltende Beifall, der ihnen heut gezollt wurde, entsprach vollkommen ihren vorzüglichen Leistungen. Ausser den Klavierschülern traten in dieser Aufführung noch Schüler aus den Gesangsklassen der Frau Professor Wüerst, den Kompositionsklassen des Herrn Urban und den Deklamationsklassen des Fräulein Idsigson auf. Als Sängerinnen sind namentlich die Schwestern Kathinka und Fanny Paulsen zu erwähnen, von denen besonders die zuerst Genannte durch ihre angenehme, hohe, leicht ansprechende Stimme und vortrefflich gebildete Koloratur hervorragte. Fräulein Bella Flatow aus der Deklamationsklasse des Frl. Idsigson sprach Lenau's Werbung mit kräftiger Stimme, vorzüglich artikulirt und dramatisch belebt. Für die Erfolge des Unterrichts in den Kompositionsklassen sprach ein Sinfoniesatz von Adolf König, der sich durch lebhaftes Orchesterkolorit, nicht gewöhnliche Erfindungsgabe und durch geschickte Verarbeitung der glücklich erfundenen, charakteristischen Themen auszeichnete. — Dem jungen Direktor und dem alten Institute wünsche ich fernerhin Erfolge von gleicher Art. Die Rührigkeit, Gewissenhaftigkeit und künstlerische Tüchtigkeit des Herrn F. Kullak scheinen sie uns zu verbürgen.

Emil Breslaur.

Die Prüfungsaufführungen des **Pädagogiums** für **Musik** (Direktor **Wilhelm Handwerg**) zeigten besonders in den mittleren und höheren Stufen der Klavierabtheilung eine Anzahl vortrefflicher Leistungen. Der knapp bemessene Raum verbietet uns, näher auf die einzelnen Vorträge einzugehen, doch erwähnen wir als besonders lobenswerth in Bezug auf die geläufige Technik und lebendige Auffassung das Spiel des Fräulein Collin und Frl. Weisse. Aus den Gesangsklassen sei des Fräulein Windmüller gedacht, deren Stimme uns sehr sympathisch berührte. Die Vorführung der Märchen-Dichtung „Hänsel und Grethel" beschloss den Abend.

r.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Königl. Akademie der Künste hat den Komponisten Rob. Volkmann in Budapest zum ordentlichen Mitglied gewählt.

— Unser verehrter Mitarbeiter, Herr Professor Dr. Emil Naumann in Dresden ist von der Dresdner Zeitung für das Amt eines Opern und Konzertreferenten gewonnen worden, da Herr A. Blassmann dasselbe wegen Geschäftsüberhäufung niedergelegt. — Man kann das Blatt zur Erlangung dieser glänzenden kritischen Kraft nur beglückwünschen, denn selten dürfte sich wohl eine politische Zeitung eines Kritikers rühmen, der als ausübender und schaffender Künstler sowie als Historiker und Aesthetiker eine gleich hervorragende Stellung in der musikalischen Welt einnimmt wie Professor Emil Naumann.

Von dessen vielgerühmtem Werke: „Italienische Tonkünstler", für das ihm seiner Zeit der König von Italien einen hohen Orden verlieh, und das auf der Ausstellung in Mailand prämiirt wurde, erschien soeben bei R. Oppenheim hier die zweite Auflage. Der stattliche Band von 570 Seiten, schön ausgestattet, kostet nur 4 Mk. und dürfte dies wohl Manchen veranlassen, sich in Besitz des werthvollen Werkes zu setzen.

— Emil Hartmann's, des talentvollen dänischen Komponisten, neueste Sinfonie: „Aus der Ritterzeit" scheint noch mehr Anklang zu finden, als seine Es-dur-Sinfonie gefunden hat. Sie wurde bereits in mehreren Städten Deutschlands und zuletzt auch in Kopenhagen, der Geburtsstadt des Komponisten, mit grossem Beifall aufgeführt.

— Sechs Programme von Prüfungsaufführungen der unter Leitung der rühmlichst bekannten Schriftstellerin und Musikpädagogin, der Frau Lina Ramann in Nürnberg stehenden Musikschule, enthalten eine Auswahl der besten Klavierwerke aus älterer, neuerer und neuester Zeit. Ueber die Ausführung sprechen sich hervorragende Nürnberger Zeitungen, u. a. der Fränkische Kurier, mit wahrhafter Begeisterung aus und spenden der Methode, nach welcher die musikalische Erziehung der Schüler geleitet wird, das höchste Lob.

— In einem am 11. März in Danzig stattgefundenen Konzerte spielte der auch bei uns wohlbekannte Pianist und Aesthetiker Herr Dr. Carl Fuchs ein neues Werk von Marknll: Minnelieder op. 125. Das Programm enthielt ausserdem folgende bedeutende Nummern: Fis-moll-Sonate von Schumann op. 11, Fis-dur-Sonate von Beethoven op. 78 und Saint-Saëns' Variationen für 2 Klaviere über ein Thema von Beethoven.

— Ein Preisausschreiben für Entwürfe zu einem Pianino-Gehäuse im Stile deutscher Renaissance ist von der Firma Rud. Ibach Sohn in Köln (Unter Goldschmied 38) ausgeschrieben worden. Eine bestimmte Holzart ist nicht vorgeschrieben; dagegen ist es Bedingung, dass der Entwurf bei künstlerischer Schönheit und Originalität so leicht und einfach herzustellen sei, dass seine Anfertigungskosten bei Massenfabrikation die Summe von 250 Mark nicht überschreiten. Die Entwürfe, bestehend aus Vorder- und Seiten-Ansicht im Maassstabe von 1 : 5 mit Details in natürlicher Grösse sind bis zum 25. April d. J. bei der genannten Firma einzureichen. Der I. Preis ist auf 500 Mark bestimmt, während für 3 weitere Preise im Ganzen 700 Mark zur Verfügung stehen; als Preisrichter fungiren die Herren H. Pallenberg, Pflaume und Wiethase in Köln, Ewerbeck in Aachen und Schill in Düsseldorf.

— Die Rektoren und Gesanglehrer des 6. Schulkreises beschäftigten sich unter dem Vorsitze des Schulinspektors Schillmann in zwei Konferenzen mit der Methode des Gesangunterrichts in hiesigen Gemeindeschulen. Der Rektor Theodor Krause, welcher seit längerer Zeit eine von der gewöhnlichen Praxis abweichende Methode in Anwendung bringt, erörterte diese in einem eingehenden Vortrage und illustrirte sie durch Vorführung von Gesangklassen verschiedener Stufen. Der Vortragende wandte sich gegen die Ansicht, welche sich noch vielfach geltend macht, dass es genüge, die Kinder einfach nach dem Gehör singen zu lassen; ebenso verwarf er die Lheve'sche, jetzt in Westfalen wieder aufgelebte Ziffernote, und endlich wandte er sich gegen die ebenfalls noch übliche Praxis, welche eine Anzahl Kinder, als nicht musikalisch begabt, vom Unterricht ausschliesst. Am Gesangunterricht sollen alle Kinder theilnehmen, auch die, welche nur eine dürftige musikalische Anlage haben. Das Singen nach dem Gehöre gestattet der Vortragende nur in der untersten Stufe, in der 5. Klasse tritt bereits die Note auf, und zwar als „Wandernote". Es ist diese nichts weiter als ein aus Pappe geschnittener, am Ende eines Stäbchens befestigter schwarzer Notenkopf von Thalergrösse. Auf einem mit weithin sichtbaren Notenlinien bemalten Blatte lässt der Lehrer die Note etwa auf der ersten Linie erscheinen und veranlasst die Kinder dazu, das eingestrichene D oder F auf „fies" oder „Lo" zu singen. Der Redner bemerkte hierzu, dass es überraschend sei, mit welcher Leichtigkeit die Kinder begriffen, dass mit den höher steigenden Noten auch der höher klingende Ton bezeichnet sei. Skalische Folgen würden schon nach wenigen Stunden sicher gesungen; die Oktave, Quinte, Quarte und Dur-Terz bereiteten ebenfalls keine Schwierigkeiten. Werde nun das mit der „Wandernote" Geübte auf Notentafeln fixirt, so ergebe sich ein allmälig wachsender Uebungsstoff, dessen wiederholte Durcharbeitung in etwa drei Monaten unmittelbar zum Absingen von Melodien führe. In der „Wandernote" sei ein originelles Mittel zur Aneignung von Notenkenntniss und Trefffähigkeit und damit auch die Basis eines die gesangliche Ausbildung der Gemeindeschüler auf das zweckmässigste einleitenden Lehrgangs gefunden. Es werde mit dieser Methode möglich sein, die Kinder des zweiten Schuljahres soweit zu fördern, dass sie ausgewählte Lieder und Choräle vom Blatte zu singen vermöchten. Die auf den Vortrag folgende Debatte, an welcher sich auch Herr Stadtschulrath Bertram wiederholt betheiligte, knüpfte sich an die weiter

aufgestellten Sätze: „Die Tonart (Tonhöhe) wird von den Kindern gefunden und vom Lehrer korrigirt; die in der Reihe von Uebungen auftretenden Choräle und Lieder werden erst dann mit Text gesungen, wenn sie musikalisch festes Eigenthum der Kinder sind. Im 3. Schuljahre erst erhält die Note ihren Musiknamen. Lese-, Treff- und rhythmische Uebungen bereiten auf einstimmige Melodien in C-dur vor. Zur Uebung des Lesens und Treffens dient zuerst immer die Wandernote. Zweistimmige Uebungen und Stücke werden auf Doppeltafeln, jede Stimme besonders notirt. Zur Einübung gelangt stets zuerst die zweite Stimme und zwar mit allen Kindern. Im 4. Schuljahre tritt mit dem Kreuz und Be die Chromatik auf. Durch Vermittlung der Einsicht in den Bau des Dur-Tetrachords werden die Dur-Tonleitern von C. G. D. F. und B. gefunden und in den Gesangstücken angewendet. Diese Drei- und Vierstimmigkeit wird durch kanonische Uebungen vorbereitet. Die Oberstufe widmet ihre ganze Kraft dem schönen, unbegleiteten Gesange.“ Die Mehrzahl der Anwesenden erklärte sich mit dieser Methode einverstanden; Ablehnung erfuhr nur die Forderung, die Note schon in der 5. Klasse ausschliesslich auftreten zu lassen, und fand ein vermittelnder Vorschlag Billigung.

Leipzig. „Die vornehmen Wirthe“, die neue komische Oper von Bernhard Scholz, ist am 10. März mit hübschem Erfolge in Szene gegangen. Das Textbuch ist nach dem Französischen des Jouy von Paul Schuhmacher bearbeitet worden; es wurde bereits zu Anfang des Jahrhunderts von dem Franzosen Cadel komponirt, dessen Musik noch dem Lully'schen Stile folgte. Die Musik von Bernhard Scholz zeichnet sich durch anmuthige Leichtigkeit und gefällige Melodien aus. Ein Pastorale im ersten Akt, ein Liebesduett im zweiten, die Einleitung zum letzten Akte und ein Ständchen in demselben sprachen am meisten an.

London, 27. März. Zur Aufnahme in das neue, unter dem Protektorate des Prinzen von Wales und der anderen Prinzen des königlichen Hauses gegründete Konservatorium der Musik (Royal College of Musik) haben sich für die errichteten 160 Freiplätze nicht weniger als 1581 Personen gemeldet.

London. Das „Academical Board of Trinity College“ verlieh die jährlich zur Vertheilung gelangende goldenen Medaille für ein Musik-Essay an Miss Melloney Steffen für die Arbeit: The Value to the Musician of a Knowledge of Modern Languages; und einen zweiten Preis in Gold an Miss H. Elmers für den Artikel: „Early Writers for the Pianoforte“.

Paris. Saint-Saëns' neue Oper: Heinrich VIII. (Text von Detroyat und Sylvestre) fand bei ihrer ersten Aufführung durch die Vornehmheit des Styls, den Reichthum der Orchestration und die grosse Selbstständigkeit in der Beherrschung musikalisch dramatischer Motive allseitige Anerkennung.

Verden. Am 27. Februar veranstaltete der Verein für Kunst und Wissenschaft einen ausserordentlichen Vereinsabend, an dem Fräulein Anna Morsch, den Lesern des „Klavier-Lehrers“ wohl bekannt durch ihre vortrefflichen historischen Aufsätze, einen mit vielem Beifall aufgenommenen Vortrag über die Renaissance in der Musik und der Entstehung der Oper hielt.

Meinungs-Austausch.

Beethoven als Zeuge in Sachen des Mezzo-piano.*)

Von H. Germer.

Die Aussprüche der Theorie haben nur dann Anspruch auf Allgemeingiltigkeit, wenn aus den klassischen Kunstwerken der historische Nachweis zu führen ist, dass ihre Schöpfer wirklich jene theoretischen Grundsätze festgehalten und befolgt haben.

Dieser Nachweis war bis jetzt für das „mp.“ aus Mangel an praktischen Beispielen nicht zu erbringen. Meinen eifrigen Nachforschungen ist es jedoch schliesslich gelungen, je ein Beispiel in Beethoven's und Field's Klavierwerken zu entdecken, und ebenso hat Herr G. Niedermeyer in höchst dankenswerther Weise auf mehrere Beispiele in Mendelssohn's Orgelsachen aufmerksam gemacht.

Es wäre nun ein Leichtes, sowohl an dem Mendelssohn'schen Beispiele in der VI. Orgelsonate (Andante sostenuto), wie an dem Field'schen Nocturne, (E moll, Nr. 10 der Edition Peters) den Nachweis zu führen, dass beide Tondichter in diesen Fällen das „mp.“ nur in meinem Sinne (mp. = 21—35) gemeint haben können. Allein ich nehme, da die geneigten Leser ja die angezogenen Beispiele leicht selbst kontroliren können, hiervon Abstand und will nur in Kürze Beethoven's Zeugenschaft in dieser Sache vorführen.

In seiner letzten Klaviersonate (op. 111) hat Beethoven für den 7. Takt des Allegrosatzes „mezzo piano poco ritenente“ vorgeschrieben.

Was hat er hier unter dem „mp.“ verstanden? so fragt wohl Jedermann begierig, und — die Exegese könnte beginnen.

Glücklicherweise liegt die Sache so, dass aller persönlichen Auslegerei von vornherein ein Riegel vorgeschoben ist und zwar durch Beethoven selbst.

Wenn nämlich nach erfolgtem Durchführungssatz sich das Hauptthema wiederholt, so schreibt er für die gleiche Stelle nicht wieder „mp.“ vor, sondern einfach „p“. —

Stellt man sich nun auf den Stuttgarter Standpunkt, welche Folgerungen ergeben sich da mit unumstösslicher Gewissheit aus diesem Vorgange?

I. Da B. an analoger Stelle das „mp.“ als ein „simples p.“ interpretirt, so sieht er das „mp.“ offenbar nicht als einen Stärkegrad an, der zwischen dem „p“ und dem „mf.“ liegt, wie dies die bekannte Stuttgarter Definition ja thut.

II. Da das Stuttgarter „p.“ bekanntlich ein „degradirtes p.“ = (21—35) ist, B. dieses „p.“ seinem frühern „mp.“ gleichsetzt, es dadurch also auf den 5. Stärkegrad stellt, den ich ja stets als den Sitz des „mp.“ bezeichnet habe, so wäre damit der unwiderlegbare Beweis für meine Behauptung erbracht. —

Die beiden obigen Schlussfolgerungen sind vom Stuttgarter Standpunkte aus vollständig berechtigt

*) Das ist das letzte Wort in Sachen des Mezzopiano, da die Leser des „Klavier-Lehrer“ sich nach den bisherigen Meinungsäusserungen ihr Urtheil über die Bedeutung desselben wohl gebildet haben werden.
E. B.

und kehren ihre Spitzen offenbar gegen denselben. Und dagegen hilft den Vertretern desselben auch keine Anklage gegen mich wegen „Sophisterei!" Denn die Methode, nach der Analogie zu schliessen, ist, wie überall, so auch auf dem kunsthistorischen Gebiete ein vollberechtigtes und mächtiges Hilfsmittel und hat noch stets, falls sie mit eben so viel Vorsicht als Beurtheilung zur Anwendung gebracht wird, die vortrefflichsten Resultate zu Tage gefördert. —

Ich will mich jedoch nicht auf den Stuttgarter Standpunkt stellen, sondern auf meinem eigenen verharren und darum auch die vorigen Schlussfolgerungen im Ernste gar nicht ziehen! Denn ich bin der festen Zuversicht, dass Beethoven sich sehr dagegen verwahren würde, falls man ihm das „degradirte p." als das von ihm gemeinte unterschieben wollte. Alle seine Zeitgenossen rühmen sein Klavierspiel als ein durchaus kräftiges. (Cfr. darüber F. Kullak's lesenswerthes Vorwort zu Beethoven's C dur-Konzert, Steingräber Verlag). Dass daran auch sein „p." im Verhältniss participirte, ist selbstverständlich!

Darum finden sich bei ihm auch die fixirten Abstufungen desselben: „p., più p., pp. und ppp." vor. Hieraus aber erhellt am besten, dass sein „p." die obern Grade des Kollektiv-Pianobegriffs umfasste. Denn B. und seine Zeitgenossen kannten die hypersentimentale Empfindsamkeit unserer Tage nicht; sie waren in ihrem Empfinden viel naiver und ursprünglicher. Ihr „p.", das sie als normale Tongebung auffassten, war in Folge dessen auch kernig und vollklingend, etwa vergleichbar dem Prinzipalton ihrer Orgeln. Man höre einmal das „p." von guten Orchestern (z. B. das der Kgl. Hofkapelle zu Dresden), in denen jenes ächte „p." durch Tradition noch fortlebt, da ist von jener süsslich weinerlichen Pianosäuselei, wie sie die nervös überreizte Neuzeit theilweis gezeitigt, keine Rede! Nur in der Neuzeit, weil ihr die richtige Vorstellung des normalen „p." verloren gegangen, tritt deshalb auch das Bestreben hervor, die höhern Grade des Pianobegriffs wieder zu restituiren, und man holt zu dem Zweck aus der Rumpelkammer alter Musikschriftsteller den etymologischen Begriff des „mp." hervor, unbekümmert darum, dass derselbe seinem Wortsinne nach nie Aufnahme unter den von den Tondichtern in der Praxis verwendeten gefunden; denn er würde ja bedenklich kollidirt haben mit dem normalsten derselben, dem Piano.

Doch zurück zu Beethoven's Beispiele!

Warum B. bei der Repetition das frühere „mp." durch „p." ersetzt, wird sofort klar, wenn wir die klangliche Inszenirung des „p." vergleichen mit der des Vorangehenden und dann eine Parallele ziehen zwischen diesen Klangverhältnissen und denen, wie sie bei dem Auftreten des „mp." vorwalten.

I. Das Hauptthema tritt im ersten Falle mit Doppeloktaven in beiden Händen im FF. auf; die ihm kontrastirend zur Seite gestellte Pianostelle hat einfache Melodiereihe mit harmonischer Begleitung.

II. Beim erstmaligen Auftreten dieses Themas wird das FF. nur durch einfache Oktaven, die an beide Hände vertheilt sind, dargestellt; das nachfolgende „mp." behält diese Vertheilung der Melodie bei.

Es entsteht nun folgende Frage:

Wenn einer vierfach verstärkten und mit FF. bezeichneten Melodiereihe die einfache im „p." als genügender Kontrast gegenüber gestellt wird, kann alsdann nach einer nur zweifach verstärkten und ebenfalls FF. gehaltenen Melodiereihe der nun folgende Kontrast ebenso stark sein, als im erstern Falle?

Diese Frage wird Jedermann, der mit der Praxis vertraut ist, vernünftigerweise mit „Nein" beantworten müssen. —

Folglich ist der mit „mp." bezeichnete Kontrast alsdann nicht im obern Bereiche des Pianobegriffs wie vorhin, sondern im untern resp. mittlern = (21—35) auszuführen. Ist das aber nicht der fünfte, von mir stets mit „mezzo piano" bezeichnete Stärkegrad? —

Kann man einen unwiderlegbareren Beweis erbringen?! —

Denn das leuchtet doch deutlich aus Beethoven's Verfahren hervor, dass er das „mp." durchaus nicht im etymologischen Sinne aufgefasst haben kann, sonst hätte der Kontrast bei der Repetition ganz anders — nämlich stärker — als „p." lauten müssen.

Für mich ist nun Beethoven allezeit erste Autorität in Sachen der Musik gewesen und wird es „trotz alledem und alledem" auch ferner bleiben. Sollte auch er sich in der Anwendung des „mp." geirrt haben? — Dann trifft allerdings der Bannstrahl der Gegner sowohl ihn, wie mich! —

Beethoven würde das jedenfalls gleichgültig sein: mir selbst — ebenfalls; habe ich doch dabei das Bewusstsein mich in allerbester Gesellschaft zu befinden.

Zütphen (Holland) 11. März 1883.

Ganz einverstanden mit Herrn Steingräber (siehe No. 4 des Klavier-Lehrers) über die dynamische Andeutung m. p., d. i. mezzo oder meno piano, muss ich protestiren gegen die Deutung des Herrn Niedermeyer in Mendelssohn's Orgelkompositionen. Ueberall, wo M. m. p. gebraucht, soll der Spieler eine sanfte 4 füssige Stimme bei den achtfüssigen Registern fügen; in der VIten Sonate schreibt M. selbst Seite 4: Klav. I. Mezzo piano 8 Fuss und 4 Fuss. — In der Vorbemerkung, die der Komponist seiner Sonate vorausschickt, liest man: „Unter pianissimo denke ich mir gewöhnlich eine sanfte achtfüssige Stimme allein, beim piano mehrere sanfte achtfüssige Register zusammen u. s. w." — Unzweifelhaft spricht hieraus M's. Meinung. — Wenn man den ersten Takt der ersten Sonate durchspielt oder — liest, soll es leicht einleuchten, dass das volle Werk nicht unmittelbar wechseln kann mit ein più, p., der Eintritt würde immer unverständlich sein; auf Seite 7 steht einmal Clav. II p., aber da geht ein 𝄐 „Fermate" voran. — Zum Schluss dieser Mittheilung will ich noch die Erklärung abschreiben, die „Morelli's Dictionaire de Musique Italien-Francais" von Mezzo-piano giebt; dieses Dictionaire ist angenommen von dem Pariser Musikkonservatorium und wurde u. a. empfohlen durch: L. Cherubini, Ch. Carafa, Herz, Rubini, Lablache, Berlioz, de Bériot, Elwart, Kalkbrenner, Zimmermann, Baillot, Fetis.

„Mezzo piano. Ces mots ont le même sens que Mezzo forte, car ses deux indications tiennent le milieu entre le Piano et le Forte."

Wir unterschreiben dieses nicht, aber bleiben ein wenig mehr nach dem p geneigt; Mendelssohn braucht auch in der letzten Sonate m f (8 Fuss und 4 Fuss); aber da nimmt man natürlich mehrere 8 und 4 füssige Register. — Haben alle Besitzer dieser Sonate den Druckfehler im Finale der 1ste verbessert? Er ist zu finden auf Seite 14.

Marius A. Brandts Buys.

Antworten.

Miss F. Edinburg. Sehr erfreut, wieder einmal von Ihnen zu hören. Schönsten Dank für Uebersendung der Zeitungen und des Programms.

W. Sch. Irkutsk (Sibirien). Ihr Schriftchen ist angelangt. Ein der russischen Sprache Kundiger wird es durchsehen und mir darüber berichten. Die

interessanten Notenbeispiele machen mich auf den Inhalt sehr begierig.

J. H. Lemberg. Sandte einen Prospekt an Sie ab.

A. B. Sternberg in Mähren. Sie erhalten in kurzem die gewünschte Auskunft.

R. F. „Tempus perfectum“ ist der dreitheilige Takt, in dem die Brevis die Zeitdauer von drei Semibreves hatte, „Tempus imperfectum“ der zweitheilige Takt, in dem die Brevis zwei Semibreves galt. Die Semibrevis ist unsere jetzige ganze oder $^4/_4$-Takt-Note. Als Zeichen für das Tempus imperfectum bediente man sich des Kreises, für das Tempus perfectum des Halbkreises, aus dem unser C, das Zeichen für den $^4/_4$ Takt, entstanden ist. — Ist das C noch mit einem senkrechten Strich versehen, so bedeutet es den alla-breve-Takt, in dem nur zwei Halbe gezählt werden.

Dr. **H. R.** in **Hamburg**. Ist es Ihnen noch nicht möglich geworden, Frl. Dührkop's Adresse zu erkunden?

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Am 13. Mai fand eine ausserordentliche Generalversammlung statt. Der Vorsitzende Prof. Dr. Alsleben theilt mit, dass die Krankenkasse des Vereins mehrere Geschenke empfangen hat: von Frau Prof. Dr. Julie Kullak 200 Mk., von Herrn Dr. Alfred Kalischer 40 Mk., von Herrn Hofpianofortefabrikanten Duysen 20 Mk. und dankt den Gebern im Namen des Vereins. — Herr Challier hat die Vereinsbibliothek durch sein neustes musikliterarisches Werk „Spezialhandbuch“ bereichert. — Der Verein genehmigt, dass Frau Agnes Eiswald ihr nächstes Konzert zu Gunsten der Krankenkasse des Vereins veranstalte. — Es folgt die Berathung des ersten Hauptgegenstandes der Generalversammlung: Beschluss über die Vorschläge zu näherer Verbindung zwischen Tonkünstler- und Musiklehrer-Verein. Der Vors. verliest die von den beiderseitigen Vorständen genehmigten Punkte über diese Verbindung. Eine Debatte entspinnt sich nur über den die Ballotage betreffenden Paragraphen, an der sich die Herren G. Eichberg, Prof. E. Breslaur und Dr. A. Kalischer betheiligen. Alle vom beiderseitigen Vorstande genehmigten Paragraphen werden von der Generalversammlung angenommen. Der zweite Haupttheil der Tagesordnung enthielt die Anträge des Herrn Georg Langenbeck in Wolfenbüttel betreffs der Gründung eines allgemeinen Deutschen Musiklehrer-Verbandes. Prof. Dr. Alsleben ist der Meinung, dass zunächst nur Lokalvereine nach dem Muster des Berliner Vereins gebildet werden sollen und liest sein Promemoria darüber vor. Nachdem Prof. Breslaur ein neues Schreiben des Antragstellers verlesen hat, worin sich dieser mit den seinen Antrag modificirenden Anschauungen des Herrn Prof. Dr. Alsleben einverstanden erklärt, wird der Alsleben'sche Antrag einstimmig angenommen. Demzufolge wird an bekannte Kunstgenossen hervorragender Städte ein Schriftstück erlassen werden, worin diese aufgefordert werden sollen, nach dem Muster des Berliner Vereins ähnliche Vereine in's Leben zu rufen, die dann zusammen den grossen allgemeinen Deutschen Verband mit dem Vorort Berlin bilden, der sich nicht nur der Förderung der materiellen, sondern auch der idealen Interessen seiner Mitglieder anzunehmen habe. — Von Frl. E. Medenwaldt wurde noch der dringliche Antrag behufs Gründung einer Invalidenkasse gestellt. — Die Herren Prof. Dr. Alsleben und O. Eichberg setzen auseinander, dass der Verein gegenwärtig absolut nicht im Stande sei, diesem Antrage Folge zu leisten. Auf den Vorschlag des letzteren wird die Beschlussfassung über diesen Antrag der nächsten Generalversammlung vorbehalten. —

Dienstag, 10. April, Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: 1) Vortrag des Herrn Prof. Emil Breslaur: Ueber das Andantino. 2) Klaviervorträge des Herrn Albert Werkenthin: W. Bargiel Fantasie, op. 12, E. Rudorff, 4 Fantasiestücke, op. 10.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 8. **Berlin, 15. April 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Kampf wider das H.

Ein Beitrag zur musikalischen Kriegsgeschichte.

Von **Wilhelm Tappert.**

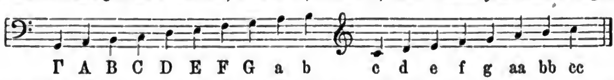
(Schluss.)

Die Griechen scheinen als Normal-Skala die folgende betrachtet zu haben:



Es sind hier vier gleichgebaute Tetrachorde (Viertonreihen) verbunden, jedes beginnt mit einem Halbschritte. Diese Tetrachorde zeigen ferner eine paarweise Gruppirung, jedes Paar ist durch einen gemeinschaftlichen Ton (e und ē) fester verknüpft. Später wurde unter dem tiefsten Tone noch das grosse A hinzugefügt und so entstand eine Molltonleiter von zwei Oktaven Umfang. Der Respekt vor griechischem Wissen und Können und der Mangel eines anderen, besseren Fundamentes veranlasste den gelehrten Boëthius (475—524 oder 526) diese ausgewählten 15 Töne der Alten zur Basis für seine Theorien und Untersuchungen zu machen. Man fand die Zahl nicht ausreichend und „die Neueren" stiegen zunächst noch tiefer hinab und bezeichneten gewissermassen als Grundstein für das Tongebäude unser heutiges grosses G als Γ, Gamma, woher der französische Name „Gamme" für Tonleiter stammt.

Wer das Gamma zuerst eingeführt? Müssige Frage! Notker (Balbulus, der Stammler), welcher um 830 geboren wurde und 912 starb, kennt schon die erweiterte, 16 stufige Skala, von G — ā.*) Sein Nachfolger Hucbald (840 bis 930) gebraucht nach oben zwei neue Töne, b̄̄ und c̄̄, man besass jetzt schon folgende 18:



Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc

Die Buchstaben-Bezeichnung war sinnreich: grosse, kleine und gedoppelte; die letzten wurden auch so geschrieben: $\begin{smallmatrix}a & b & c\\ a & b & c\end{smallmatrix}$, dann abgekürzt ā b̄ c̄, woraus die Benennungen eingestrichenes a, eingestrichenes b, u. s. w. entstanden sind.

Es bedarf keiner weitläufigen Auseinandersetzung, um zu beweisen, dass ein Späterer kühn bis zum zweigestrichenen d hinaufging. Guido von Arezzo soll diese Zuthat gewagt haben. Seine Wirksamkeit fällt in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts. An jene ferne Zeit gemahnt der Inhalt eines Manuscriptes

*) Riemann versichert in seinem höchst fleissig gearbeiteten Lexicon: bei Odo v. Clugny († 942) tauche zuerst das Gamma auf.

aus dem 14. Jahrhundert, welches Herr Liepmannssohn in Berlin besitzt; dasselbe zeigt noch eine andere, interessante Neuerung. Das annectirte zweigestrichene d entsprach dem natürlichen Laufe der Dinge, aber das einigermassen plötzlich auftauchende kleine b war ein folgenschwerer Eingriff in die geheiligte griechische Tonordnung. Die Handschrift bietet nämlich folgende Skala (von G — $\bar{\bar{d}}$):

Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{b}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$

Das mittlere b ist doppelt vorhanden: rund und viereckig; an dieser Stelle hatte ein Neuling Eingang gefunden, der den alten Theoretikern einiges Kopfzerbrechen machte. Guido meint: das b (unsere gleichnamige Obertaste) sei wegen des unharmonischen Tritonus f - h eingeführt worden. Beide Töne dürften niemals in einer Phrase vorkommen. Hermann Contractus (1013—1054) äussert sich in ähnlicher Weise: Der Tritonus f - h ist kein ordentliches Intervall; ausnahmsweise darf daher b für h gesetzt werden, wenn der Gesang von f aus um eine Qnarte steigt. Dieses b wurde endlich definitiv eingeschaltet, als *b synemmenon*, hinzugefügtes b, ja ein ganzes Tetrachord kam hinzu, um das „System" zu retten, die Vierreihe a b $\bar{c}$ $\bar{d}$, *Tetrachordum synemmenon*.

Indess fehlte es nicht an Musikgelehrten, welche die Nothwendigkeit dieser Erweiterung heftig bestritten. Johannes, mit dem Beinamen Cotto (Cotton, Cottonius), dessen Traktat: *Epistola ad Fulgentium* wohl der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört, meint, es gäbe keine Autorität für die Annahme des hinzugefügten b. Wenn es nöthig wäre, dann hätte es Guido von Arezzo gewiss eingeschaltet. Nur nach zwei Ganztönen dürfe ein Halbton folgen u. s. w. (Nachdem das b gewonnen war, kamen drei Halbtöne unmittelbar hintereinander: ab, bh, hc.)

Was halfen die theoretischen Bedenken der gestrengen Herren? Unaufhaltsam drang der Genius der Tonkunst weiter; zunächst wurde auch in der höheren Oktave das b, welches man „seiner Weichheit wegen b-molle nannte", eingeschaltet.*) Nachdem an die Stelle der griechischen Tetrachorde die mittelalterlichen Hexachorde (Sechstonreihen) getreten waren, completirte man durch Hinzunahme des zweigestrichenen $\bar{\bar{e}}$ das letzte der Hexachorde: $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$. Ich darf hier wohl mit der Geschichte der allmäligen Vergrösserung des Tongebietes abbrechen. Die Zwischentöne (unsere Obertasten) fanden langsam Eingang; das Klavier, welches Virdung 1511 beschreibt und abbildet, begann mit dem grossen F und ging chromatisch bis zum zweigestrichenen g. Nur das grosse Fis fehlte, weil es in der That entbehrlich war. Doch war der Ton schon im Gebrauch, denn Virdung bemerkt bei dem grossen F: „Etliche machen sofort ein Semitonium (d. h. sie haben zwischen F und G eine Zwischenstufe), doch nicht alle Organisten." *)

Nach dieser „historischen" Abschweifung kehre ich zu der Frage zurück: wie gelangte das H in unser musikalisches Alphabet? Die steife Form des B-quadratum ♮, zu deren Herstellung man die Feder viermal ansetzen muss, wurde von den Abschreibern verstümmelt: die deutschen Organisten ersparten sich Mühe und Zeit, indem sie h und endlich h schrieben. Das letzte Zeichen findet sich schon bei Virdung 1511. (Unser sogenanntes Be-quadrat, das Auflösungszeichen, ist — wie bekannt — ein legitimer Nachkömmling des alten ♮, des b-quadratum.) Wegen der zufälligen Aehnlichkeit dieser bequemer gestalteten Figuren mit dem deutschen Buchstaben h las man später fälschlich h, wo es allein richtig b heissen sollte. Als Virdung lebte und lehrte (1511) war das Malheur schon halb geschehen: er hat das richtige b fa ♮ mi und gleichzeitig auch das falsche b fa h mi für unser h. Ich fürchte, alle Bemühungen werden fruchtlos sein, der Lesefehler ist heute wohl kaum noch auszurotten.

Wir kennen übrigens solche Lesefehler auch auf anderen Gebieten. Die Nelke verdankt ihren Namen einem Druckfehler: Nelgen für Neglen, d. h. Nägleinblume oder Nägelein, wie man in Süddeutschland sagt. D bedeutet als römische Zahl 500, es ist aber kein D, sondern die Hälfte des altmodischen lateinischen M, ɔ — ∞ —, welches Mille (1000) heisst. Ebenso verhält es sich mit dem L, dessen Werth 50 beträgt. Warum? Fragt die Philologen! Ob unter tausend Einer es

---

*) Andere leiten die Bezeichnung *molle* von *mobilitas* ab, weil das b, seiner Doppelgestalt wegen, nicht feststehend, sondern beweglich erschien.

*) Der Leipziger Organist Elias Amerbach schrieb sein Tabulaturbuch (1571) für ein Instrument, welches vom grossen E bis zum zweigestrichenen a reichte. Fünfzig Jahre später giebt Prätorius (1620) vier volle Oktaven (C - $\bar{\bar{\bar{c}}}$) als Umfang der damaligen Klaviere an. Mozart rechnete in seinen Kompositionen auf fünf Oktaven F - $\bar{\bar{\bar{f}}}$. Broadwood fügte 1793 noch eine halbe Oktave hinzu und erweiterte 1796 die Klaviatur bis zu sechs Oktaven. Doch liess sich schon im Februar 1791 ein Herr von Krifft am Hofe zu Koblenz auf einem neuen, sechsoktavigen Fortepiano hören. Heilmann aus Mainz hatte das Instrument gebaut. Viele hielten damals eine sechste Oktave für unbrauchbar und überflüssig. Liszt spielte 1824 in Paris einen Erard'schen Flügel von sieben Oktaven; der tiefste Ton war das Kontra-C, der höchste das fünfgestrichene c. Im Laufe der Zeit sind dann noch H und A in der Sub-Kontra-Oktave hinzugekommen. Das genügt hoffentlich für immer!

weiss? Das angebliche L ist in Wirklichkeit die untere Hälfte eines antiquirten C (L) = Centum oder 100; daher = 50.

In Italien, wo die deutsche oder Orgeltabulatur nicht gebräuchlich war, erfuhr das unglückliche b-quadratum andere Missdeutungen. Der berühmte Zarlino giebt in seinen 1558 erschienenen „harmonischen Institutionen“ Beispiele, deren Druck bezüglich des viereckigen B's auf Schwierigkeiten gestossen zu sein scheint. Der Setzer hatte keine passenden Typen und rasch entschlossen bediente er sich ähnlicher Notenformen, der Longa und der Brevis. Ich fand in meinem Exemplar, Ausgabe von 1589, folgende Zeichen für das grosse B-quadratum: ⊨, für das kleine (b) ⊨ und für das eingestrichene (doppelte, bb) ⊨⊨. Ein anderes Mal steht ⊨⊨ mi, für unser eingestrichenes h und irgendwo auch ⊨. Der Mann wusste sich zu helfen.

Schliesslich muss noch zugestanden werden, dass alle deutschen Musiker zwar einmüthig h lesen, die abgeleiteten Töne dagegen sehr mannigfaltig bezeichnet werden. Eine kleine Zusammenstellung des Vorhandenen scheint weder unnütz- noch unschicklich zu sein. Die Noten



heissen: be, bebe; be, bes; hes, heshes (auch heses); has hashas (hasas); Adolf Prosniz (Grundriss der allgemeinen Musiklehre, Wien 1880) nennt das doppelt erniedrigte h ausnahmsweise beses, das einfach erniedrigte dagegen — wie andere Leute auch — be.

Das Zeitalter der Familie Scarlatti.

Von **Louis Schlösser.**

I. Alessandro Scarlatti.

Wetteifernd im gesammten Umfange der Künste, hatte die Zeit der Renaissance die schlummernden Geister wachgerufen, die verschieden gearteten Elemente in verwandtschaftlicher Verbindung geeint, einem Scholasticismus entgegenzutreten, der allzulange schon die Kunst in Fesseln gelegt, sie zur Sklavin herkömmlicher Gepflogenheiten entwürdigt hatte. Ihren Bestrebungen war es gelungen, die Miasmen zersetzender Fäulniss zu entfernen, die stagnirenden Zustände, welche jede Weiterbildung niederhielten, verschwinden zu machen. Mit ehernem Griffel hat Clio die Namen Goudimel, Arcadelt, Morales, Orlando, Palestrina u. a. m. als die Begründer der neuen Aera auf die Tafeln der Geschichte eingegraben. An die Stelle des Winterfrostes brach der geistige Frühling hervor, der Widerhall subjektiver Empfindung tönte aus den Werkstätten der Tonmeister und ungehindert strömte nun die langverschlossene Quelle der Phantasie, vom Fluidum reiner Wissenschaft durchzogen. —

Hatte der lebendige Hauch Palestrina's dem Charakter der Kirchenmusik die verlorene Herrlichkeit auf's neue verliehen und bedurfte diese kulturhistorische Thatsache keines Beweises mehr, so trat nun die Nothwendigkeit einer durchgreifenden Reform der weltlichen Musik nicht minder dringend zu Tage. Dieses Ziel zu erstreben, entstanden zur Seite der schon errichteten Akademien für theoretische und gesangliche Ausbildung, welche zunächst der Pflege der Kirche und der Klöster anvertraut war, selbständige Instrumentalschulen zur Vervollkommnung des Orgel- und Klavierspiels, der Saiteninstrumente u. s. f. Als deren vorzüglichste Vertreter nennen wir Girolamo Frescobaldi, Organist der Peterskirche zu Rom und Arcangelo Corelli, der grösste Violinvirtuose seiner Zeit. Durch das zunehmende Interesse aller Stände für Musik, wurde ihrer weiteren Entfaltung auch stärkendere Nahrung geboten; kühne Hände bemeisterten das in hoher Gunst stehende Klavier, so unvollkommen auch dessen Kontsruktion, Klang und Spielart in Vergleich mit unseren ausgiebigen, prachtvollen Flügeln war. Im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem Monochord (Einsaiter) entstanden, hatte sich das primitive Instrument allmählich zum Clavichord gestalltet, welches letztere, ungeachtet seiner Beschränktheit, schon als eine wesentliche Verbesserung des noch früheren Clavicembalo betrachtet werden kann. Es erregt Bewunderung, welchen Einfluss von diesem Zeitpunkt an das Klavier auf das Verständniss und musikalische Bildungsvermögen ausübte, welche klassischen Werke es erzeugt, und welch' eine Reihe von Künstlernamen sich um die Kultur derselben verdient gemacht haben. So bedeutsam die Bewegung auf dem instrumentalen Boden auch zum Ausdruck gelangt, so treten doch die Phasen neuer Gestaltungen auf dramatischem Gebiete am augenfälligsten hervor.

Unter der Aegide der kunstliebenden Mediceer in Florenz hatte der Komponist Peri ein Schäferspiel „Dafne“ vom Dichter Rinuccini in Musik gesetzt und 1694 im Hause des Grafen Corsi aufführen lassen. Der ausserordentliche Erfolg dieser Operette begeisterte Dichter und Musiker alsbald zu einem neuen Werke, dem Drama „Eurydice“, der ersten, eigentlichen grösseren Oper, die noch weit höheres Aufsehen erregte und sich schnell über alle Bühnen verbreitete. In dieser Schöpfung offenbart Peri schon den Gedanken nach Herstellung des dramatischen Musikstyls im Geiste der griechischen Recitation. Ein näheres Eingehen auf die Nachklänge dieser Versuche würde das Bestreben erkennen lassen, wie eifrig die zeitgenössischen Künstler jene gewonnenen Anfänge weiterzuführen und schon mit äusseren Hilfsmitteln zu beleben und verschönen suchten; es würde uns indess bei dem gebotenen Masse zu weit vom Ziele

ableiten, weshalb wir unsere Darstellung nur in den vorzüglichsten Meistern konzentriren, deren Kunstschaffen zu dem schönsten und einflussreichsten zählt, sie zu Grössen ihres Zeitalters erhebt. Die Werke der Römer Emilio Cavaliere und Carissimi, der Venetianer Claudio Monteverde und Francesco Coletto, genannt Cavalli u. a. m. verkünden Frische der Melodik, geschlossene Formen, ausdruckvolles Recitativ mit instrumentalen Ritornellen, während allerdings Ensemble-Stücke noch selten erscheinen, Chöre nur als ein Aggregat ohne wesentliche Bedeutung zur Handlung auftreten. Von den genannten Komponisten wird uns nur Giacomo Carissimi insoweit beschäftigen, als dessen Einwirkung auf den Ausbau des dramatischen Styls von grosser Tragweite zeigt und unter seiner Leitung ein neuer Stern seine Laufbahn am musikalischen Firmament begann, der zur hellen Leuchte seiner und späterer Zeiten werden sollte.

Alessandro Scarlatti, 1649 oder 50 zu Trapanti in Sicilien (nicht in Neapel, wie irrthümlich angenommen, siehe Fetis) geboren, hatte gleich Mozart das Glück, einen Vater zu besitzen, der das Talent seines Sohnes früh schon erkennend, ihn zur Musik bestimmte und dem greisen Meister Carissimi in Neapel zur Ausbildung übergab. Dieser, von der Prüfung des Knaben, der alle Vorzüge seiner Begabung in Primavista-Spielen und Improvisationen auf dem Klavier, wie in theoretischen Aufgaben entwickelte, aufs höchste erstaunt und prophetischen Geistes dessen glänzende Zukunft vorausahnend, widmete sich mit wahrhaft väterlicher Hingabe viele Jahre dem Unterricht seines Zöglings und entliess ihn erst, als er von seiner Selbstständigkeit überzeugt, die Gewissheit hatte, der Kunst und dem Vaterlande in seinem Schüler Alessandro ein reiches Erbe hinterlassen zu können. Obgleich noch immer ein Dunkel über die Vergangenheit der Familie Scarlatti herrscht, so dürfte doch, nach der künstlerischen Ausbildung zu schliessen, die der Vater seinem Sohne geben liess, die Annahme berechtigt sein, dass dieselbe der gebildeten Klasse angehörte, und der Kunst nicht fremd gegenüberstand. Selbst der Gedanke einer durch Generationen vererbten Hinneigung zur Musik würde im Hinblick auf das vorliegende Analogon nicht unzulässig sein. Abgesehen von den Potenzen in der Familie Bach, dürfte die Musikgeschichte nur selten Beispiele aufzuweisen haben, wo Ahne (?) Vater, Tochter, Sohn und Enkel als souveräne, wenn auch nicht gleichebenbürtige Vertreter der Tonkunst erscheinen. Alessandro, der Grossmeister unter ihnen, Flaminia, die vorzügliche Sängerin, Domenico, der bedeutendste Klavierspieler und Giuseppe, der beliebte Opernkomponist, repräsentiren einen unverwüstlichen Lebenskeim der Musik in den Gliedern dieses Hauses. —

Erwähnt wurde bereits, wie zur Zeit der Renaissance, nach Jahren der Erstarrung, die Kunst zu neuen Blüthen trieb, die Umkehr zum Erhabenen und Schönen die fortschrittlichen Kreise durchdrang. In der Kirche, in der Oper, im Vokalen und Instrumentalen, wird der Ausdruck prägnanter, die Darstellung wahrer, die Mittel dem Inhalte entsprechender, Alles athmet Leben und Streben. Es kann nicht Wunder nehmen, dass die Mithilfe der Scarlatti bei dieser Bewegung einen entscheidenden Einfluss ausübte. Wenden wir zuvörderst Alessandro unsere Aufmerksamkeit zu: Ihm, dessen aussergewöhnliche Begabung die tiefe Gelehrsamkeit der altrömischen Schule mit der Anmuth der Melodie und dem Formenreichthum harmonischen und rhythmischen Wechsels zu vereinigen wusste. Nimmt schon seine Produktionskraft auf kirchlichem Boden (zweihundert Messen, eine gleiche Anzahl von Oratorien, Kantaten, Madrigalen, Improperien etc.) die grössten Dimensionen an, in welchen selbst das unzerreissbare Netz liturgischer Schranken, den freischaffenden Geist nicht zu lähmen vermochte, so setzt uns die Menge der klassischen Sonaten, Suiten, Tokkaten, Fugen und Charakterstücke für Klavier und Orgel, die er mit Meisterschaft spielte, nicht minder in Verwunderung. In der That darf Alessandro bezüglich der Sonate, als der Vater einer Gattung betrachtet werden, die in dem grossen Thomaner-Kantor und seinem Sohne Ph. Emanuel, den Gipfel ihrer Vollendung in Beethoven finden sollte. Mit Scarlatti's Erscheinen beginnt der Aufschwung einer zur Blüthe gereiften Kunst, der Wendepunkt einer Periode, auf deren Scheidegrenze stehend, er mit klarem Bewusstsein handelte, nicht trotzig den Fehdehandschuh inmitten der Partheien schleuderte, sondern seine Stellung zu allmähligen, gründlichen Reformen benutzte. Folgen wir seinen Schritten auf dramatischen Gebiete, so greift er hier in's volle Leben. Nicht um abstrakte Phantasiegestalten aus der griechischen Mythologie, oder schemenhafte Schatten aus übersinnlichen Welten (der herrschende Zug der damaligen Operntexte) handelt es sich, Scarlattis Werke führen uns die Wirklichkeit vor Augen, Menschen mit denen wir denken und empfinden, deren Tugenden und Fehler, versinnlicht durch die Palette gesättigter Tonfarben, an uns vorüberziehen. Massvoll und besonnen gelangen die Instrumente zu grösserer Selbstständigkeit, die Ouverture erhält zum Erstenmale charakteristische Bedeutung, das Recitativ wahrt den Ausdruck der Poesie und die Arie selbst bleibt nicht unberührt, sie zerfällt in zwei Theile mit da capo und zur Seite des tragischen Pathos, erscheint das sentimental angehauchte Cantabile im Sinn der dichterischen Intention, wirksam und dankbar für den Sänger. So unglaublich es fast scheinen mag, zählt das Verzeichniss der Scarlatti-Werke über 115 Opern, und überall erfasst er die Aufgabe, möge sie der lyrischen oder elegischen Gattung angehören, mit freiem objektivem Blick. Indem er auf diese Weise seine Vorgänger an drastischer Behandlung der Stoffe bei weitem überragte, errangen seine Opern die grössten Erfolge in allen Ländern.

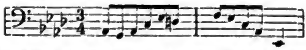
(Fortsetzung folgt.)

Qui pro Quo.

Die Berliner haben in der vergangenen Woche Bekanntschaft mit einem bedeutenden Pariser Pianisten gemacht, Francis Planté. Demselben ist aber in seinem Konzert ein wunderliches qui pro quo entschlüpft, dessen intimere musikalische Bedeutung — meines Wissens — noch nicht besprochen wurde. Der Virtuos eröffnete nämlich den Abend mit dem Andante:



aus der As-dur-Sonate von C. M. von Weber (leider blieb das erste Allegro fort). Dann folgte das zugehörige Menuetto Capriccioso:



mit seinem reizenden Trio in Des. Beide Nummern wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen, und nun sollte laut Programm das Rondo:



den Schluss bilden. Dagegen intonirte Herr Planté das Finale aus der Weber'schen D-moll-Sonate, welches dort natürlich in D-dur steht, hier aber von dem für den Augenblick zerstreuten Künstler instinktiv nach Des-dur transponirt erschien:



doch kaum waren die ersten 16 Akte durchgeführt, so erkannte der Spieler den Irrthum, hörte plötzlich auf und entschuldigte in französischer Rede das Versehen mit der grossen Aufregung, in welche ihn sein erstes Berliner Debüt gebracht habe. Dass bei einem so ausgedehnten Programm, wie es dieser Virtuos besitzt und durchaus auswendig spielt, ein solcher Fehler vorkommen kann, finde ich leicht erklärlich; dass er das unpassend gewählte Stück dann unbewusst in die hier allein passende Tonart versetzte, finde ich echt und durch und durch musikalisch; dass er aber hinterher den legitimen Schlusssatz nicht nachholte, sondern zu Mendelssohn überging, finde ich eben so unrecht als überhaupt seine Absicht, grosse Sonaten in vereinzelten Theilen zu Gehör zu bringen.

H. Dorn.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 10. April.

Die Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann** gaben ihre zweite Kammermusiksoirée. Der Glanzpunkt des diesmaligen Abends war das herrliche Schumann'sche Klavierquintett, das die genannten Herren in Gemeinschaft mit den Herren Kotek und Exner durchaus vollendet vortrugen.

Eine ganze Schaar von Konzertgebern stellte sich in der **„Dresdener Liedertafel"** vor, — etwa 75 Herren, an ihrer Spitze der ausgezeichnete Dirigent Herr **E. von Welz.** Man weiss, wie schlecht hier all' und jeder Männergesang betrieben wird, und man musste wirklich von nicht geringem Neid erfüllt werden, wenn man inne ward, wie eine grosse Zahl von guten Stimmen sich in Dresden zusammengethan hat, um in deutlicher Tonaussprache, sorgfältiger Intonation und prompter Rhythmisirung wahre Wunderwerke zu thun. Der Vortrag ist von virtuosenhafter Beweglichkeit, alles klappte, alles war wohl bedacht und zurecht gelegt. Das Publikum war von Haus aus sehr animirt, und wurde es im Laufe des Abends immer mehr, obgleich beispielsweise die Komposition von Dregert, die das Wesentlichste des Abends war, nämlich das Preislied beim Kölner Wettstreit, recht uninteressant erschien. Von zwei mitwirkenden Künstlern ist der Eine, Herr Grützmacher, als Violoncellist ersten Ranges längst bekannt, die Andere, Frau Margarethe Stern, ist eine Pianistin mit höchst sauberer, sorgfältig gebildeter Technik, aber ohne Individualität.

Unter den übrigen Gästen war Herr **Francis Planté** aus Paris der bedeutendste. Er spielte zum ersten Male in Deutschland und rechtfertigte vollkommen den grossen Ruf, der ihm vorausging. Er besitzt eine vollendete Technik, eine unnachahmliche Grazie und Liebenswürdigkeit im Vortrag, einen sehr schönen Anschlag; aber er liebt es, etwas zu „jagen", und für Sachen, wie die Appassionata fehlt ihm die Grösse und die Ernsthaftigkeit. Er ist eben mehr Salonspieler; auf diesem Gebiete aber sicher der Allerersten einer.

Ein sehr lieber Besuch war der von Frl. **Remmert,** die ihrem Blüthner'schen Flügel gerade so treu bleibt, wie Frau Grosser. Sie spielte, wie immer, entzückend: mit grossem, vollem Ton, feurig und geistvoll, jede Schwierigkeit besiegend. Sehr lobend lässt sich diesmal auch über Frl. **Flora Friedenthal** berichten, die seit dem vorigen Winter bedeutende Fortschritte in der Klärung ihrer Auffassung, auch, wie ich glaube, in der Technik, besonders aber in der Schönheit des Anschlages gemacht hat. Mit ihr konzertirte die Altistin Frau Müller-Swiatlowsky, die schon vor einiger Zeit durch ihr prächtiges Organ sowie durch ihre vortreffliche Art, zu singen, Aufsehen erregte.

Endlich sei einer hoffnungsvollen Zukunftspia-

nistin, der neunjährigen Flora Hennig, gedacht. Sind die Leistungen vom künstlerischen Standpunkte aus auch noch unzureichend, so ist doch entschieden ein Talent vorhanden, das sorgsamster Pflege werth ist, und dieselbe auch lohnen wird.

O. Eichberg.

Mittwoch, den 4. führte Herr **Oscar Eichberg** Liszt's „Legende der heiligen Elisabeth" im Saale der Philharmonie mit einem Sängerchor von 250 Personen und dem Philharmonischen Orchester auf. Herr Eichberg hat sich stets auf das eifrigste und selbstloseste für die Vorführung neuer grosser Werke interessirt, und sowohl Schöpfungen bekannter Meister, deren Aufführung wegen äusserer oder innerer Schwierigkeiten oder auch in Folge von Gleichgiltigkeit bisher unterblieben war, als auch Werken noch jüngerer begabter Komponisten die Wege in die Oeffentlichkeit gebahnt. Die Aufführung der Elisabeth muss als eine sehr wohlgelungene gerühmt werden. Der Chor sang seine, zum Theil recht schwierigen Parthieen rein, präcis, mit schönem Klang und im Ausdruck mit jener weichen Feierlichkeit, welche dies oratorische Werk durchzieht. Vertreterin der Haupt-Soloparthie war Frl. Therese Zerbst, eine Schülerin des Herrn Eichberg. Die Dame hat sich bereits in mehrfachen öffentlichen Leistungen als eine Sängerin mit sympathischer Stimme, gründlicher Schulung und einer edlen, gemüthvollen Auffassung bekannt gemacht; diese schönen Eigenschaften bewährte sie auch hier, in der zart-jungfräulichen Elisabeth. Die Männer-Soli wurden insgesammt durch Herrn Hildach aus Dresden ausgeführt, dessen wohllautender Baryton sehr angenehm berührte, der aber gegen die Intonations-Schwierigkeiten der mitunter äusserst entlegenen Modulationen und gegen die Klangmacht des Orchesters nicht immer mit Erfolg kämpfte, auch an Charakteristik und Lebendigkeit der Auffassung etwas schuldig blieb. Die Landgräfin Sophie war durch Frl. Krämer vertreten, deren Stimmkraft für die dramatische und energische Parthie, wenigstens in diesem Raume, nicht ganz ausreichte. Herr E. hat sich durch diese Aufführung allseitigen Dank des Publikums wie der Musiker verdient, mögen diese letzteren sich zustimmend oder ablehnend gegen die geistlichen Schöpfungen Liszt's verhalten; es war für Alle mindestens werthvoll, von diesem eigenartigen, bedeutenden Werke Kenntniss zu erhalten. Ob es die Gunst grösserer Kreise errungen haben und sich darin befestigen wird, bezweifeln wir allerdings. Nicht nur, dass das Prinzip des „Leitmotivs" hier eine noch konzentrirtere Durchführung als selbst bei Wagner erfährt, und dadurch der Eindruck der Monotonie unausbleiblich wird, so ist auch die Stimmung, welche diesen Leitmotiven, und in Folge dessen fast dem ganzen Werk innewohnt, eine gleichmässig sanft-andächtige, welche selbst des rein-musikalischen Kontrastes entbehrt, da sich der Komponist durch Annäherung an den alt-italienischen Kirchenstyl aller schärferen Dissonanzen begiebt; so schön daher die tonische und seelische Wirkung ist, wenn man die ersten Parthieen dieser Art vernimmt (z. B. die wundervoll instrumentirte Einleitung), so sehr muss im Verlauf des Werkes diese Wirkung nachlassen und der Ermüdung Platz machen. Schade, dass einige Perlen unter den einzelnen Theilen, wie der Chor spielender Kinder und die Erscheinung des Rosenwunders, nicht gut zur Einzelvorführung herausgenommen werden können; in diesen dokumentirt sich die ganze geniale Künstlerschaft Liszt's: Der Reichthum und die bezaubernde Anmuth seiner instrumentalen Erfindung und seine eminente Kunst malerischer, mit feinstem Geschmack ausgeführter Farbenmischung.

William Wolf.

Zur Aufführung von **Gounod's Redemption** (Erlösung) sind mir keine Billets zugegangen; ich entlehne deshalb dem Berliner Fremdenblatt einen Theil des Berichts seinem C. K Rezensenten. E. B.

„Gounod's religiös-musikalisches Empfinden lehnt sich indirekt an die neapolitanische Schule an und hat nichts von dem Grübelnden und der kontrapunktischen Reflektion unserer grossen deutschen Meister. Er verfolgt die Wege, welche Rossini mit seinem Stabat mater, Verdi mit seinem Requiem beschritten, wenngleich ihm die schöpferische Vollkraft der beiden italienischen Meister absolut abgeht, und er in seiner Erlösung nur den blassen Widerschein origineller Erfindung darbietet. Nichtsdestoweniger ist die Form darin präzis, glatt und gefällig, der Ausdruck im Dramatischen prägnant und bestimmt, und die Euphonie in allem stets gewahrt, sowie man (wenn auch absichtlich mit den einfachsten Mitteln gearbeitet wird) stets die erfahrene Hand des in Ehren ergrauten Meisters fühlt." — —

In Bezug auf den Text sagt der Berichterstatter, dass die Fülle des in verhältnissmässig winzigem Rahmen aufgespeicherten Materials, das Werk mit Riesenfäusten erdrückt. Was wird da nicht Alles verhandelt — was nicht Alles musikalisch illustrirt! Das, was die Herren unserer Kunst, ein Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn in breitestem Rahmen einzeln behandelt und uns ethisch-voll dargelegt haben, wird bei Gounod uns kaleidoskopartig und in bunter Mannigfaltigkeit mit fast beengender Kurzathmigkeit vorgeführt.

Die „Redemption" bringt uns die Schöpfung, die Erschaffung des Menschen, den Sündenfall, Verheissung des Erlösers, die unbefleckte Empfängniss, die Szenen des Calvarienbergs, die Kreuzigung, die drei Marien, die beiden Missethäter, den Tod Jesu, den Centurio, die Auferstehung, die Erscheinung des Heilands, das Sinhedrium, die heiligen Frauen vor den Aposteln, die Himmelfahrt. Als Apotheose und nach der Abtheilung „Pfingsten" und „Ausgiessung des heiligen Geistes" — giebt's dann noch ein gewaltiges Stück unerquicklicher und zur musikalischen Wiedergabe wenig geeigneter Dogmatik! Also es ist zu viel des Guten und daher ist der Kardinalfehler des Werkes die Mangelhafte Durchführung im Ganzen, die fast zusammenhangslose Folge der einzelnen Theile und dann namentlich (in der musikalischen Behandlung) die Fülle von aphoristischen Phrasen, Floskeln oder die stete Wiederkehr des psalmodisch-liturgischen Tons der katholischen Kirche."

Die Instrumentation des Werkes nennt Herr C. K. eine ausgezeichnete, doch thut Gounod manchmal des

Guten zu viel, es schmettert Einem von Trompeten und Posaunen in die Ohren, dass man vermeint, im Circus zu sein. Doch muss auf diesen Fehler ein grosser Theil der Schuld dem Dirigenten zugeschoben werden, welcher es nicht verstanden, den Stärkegrad der Blechinstrumente dem verhältnissmässig viel zu schwach besetzten Chor anzupassen. Die akustische wie ästhetische Wirkung war daher an beregten Stellen gerade keine sehr wohlthätige. Die Aufnahme des Werkes von Seiten des Publikums war eine sehr getheilte. Zumeist empfand man die grosse Länge des Werkes in nicht sehr angenehmer Weise, ferner behagte vielen der bei einem Franzosen leicht erklärliche, hier und da einmal ins Opernhafte überschlagende Ton ganz und gar nicht, und dann war obenerwähntes unglaublich schrilles Orchestergeräusch durchaus nicht dazu angethan, besonders wonnige Empfindungen und Gefühle im Zuhörer zu erwecken. Immerhin konnte man doch bemerken, dass das Auditorium verstand, es mit einem grossen und geistreichen Komponisten zu thun zu haben.

Die Aufführung des Werkes betreffend, so gebührt in erster Linie dem Vereins-Dirigenten und dem ad hoc verstärkten Chor des Caecilienvereins die gebührendste Anerkennung. Wäre der geschätzte Dirigent weniger nervös gewesen und hätte eine Orchesterprobe mehr stattgefunden, dann wäre Vieles noch glatter und sicherer gegangen. Anstatt des laut Zettel dienstlich verhinderten Hofopernsängers Ernst sprang in letzter Stunde der Herzogl. Hofsänger Stolzenberg ein und führte seine Partie zur allgemeinen Befriedigung durch. Frau Holländer und die überaus sympathische Frau Swiatlowska, sangen die zwei Marien. Namentlich sei die kleine Szene am Kreuz (welche nachher vom Chor aufgenommen wird), von Frau Swiatlowska meisterhaft vorgetragen, erwähnt. Frau Holländer sang ihre Partie zwar verständnissvoll und musikalisch, konnte aber den hässlichen, schrillen Klang ihrer Stimme dadurch nicht bemänteln. Einzelne Momente gelangen gut. Herr Hildach aus Dresden sang den Erzähler und den Jesus in zumeist trefflicher Weise.

Das philharmonische Orchester hatte nicht seinen besten Tag. Ausser den masslosen Forte's (für welche ihm aber nicht die Schuld gegeben werden soll) misslangen oft die Einsätze, die Pizzicati in dem Streicherchor gingen nicht zusammen, und was derlei Kleinigkeiten noch mehr sein mochten.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Franz Lachner in München, der am 2. April in sein 80. Lebensjahr trat, erhielt von den Behörden der bayerischen Hauptstadt das Diplom als Ehrenbürger.

— Das Resultat des Preisausschreibens des Männergesangvereins „Schalk" in Breslau — es handelte sich um eine Operette für Männerchor und Soli — ist nunmehr entschieden. Als Sieger wird V. E. Becker aus Würzburg, der Komponist von „Frisch, ganze Compagnie" und „Ein Kirchlein steht im Blauen", genannt. Das preisgekrönte Werk selbst heisst „Was hat man Dir, Du armes Kind gethan?" Becker ist damit zum fünften Male als Sieger aus musikalischen Konkurrenzen hervorgegangen.

— Der Badische Sängerbund hat ein Preisausschreiben erlassen für Männerchöre a-capella. Er stiftete drei Preise von 100, 50, 25 ℳ für je ein bestes durchkomponirtes oder Strophenlied und je ein Volkslied. Preisrichter sind Musikdirektor Isenmann (Mannheim), Vincenz Lachner (Karlsruhe), Hofkapellmeister Ferd. Langer (Mannheim), Musikdirektor Th. Mohr (Pforzheim), Hofkapellmeister Jos. Ruzek (Carlsruhe). Die Ablieferung der Manuscripte unter den üblichen Formalitäten mit Motto und verschlossenem Convert hat bis zum 15. Mai an den Präsidenten des „Badischen Sängerbundes", Herrn Hugo Hauser in Mannheim, zu erfolgen.

— Graf Géza Zichy hat einen Theil des Ertrages seiner jüngsten Konzertreise, nämlich 8000 ℳ, dem Professoren-Pensionsfonds des Pester National-Konservatoriums zufliessen lassen. Im ganzen hat der Künstler in den letzten Monaten 50000 ℳ erspielt, die verschiedenen Wohlthätigkeitsanstalten zu gute gekommen sind.

London. Das von dem Prinzen von Wales ins Leben gerufene neue königl. Konservatorium für Musik (Royal College of Music) wird Anfang nächsten Monats seine Thätigkeit beginnen. Das Lehrpersonal ist bereits vollständig engagirt. Dasselbe ist folgendermaassen zusammengesetzt: für die Violine: die Herren Henry Holmes und Gompertz; für das Violoncell; Mr. Eward Howell; für das Pianoforte: Mad. Arabella Godard, Herr Pauer, Mr. Franklin Taylor, Mr. John, F. Barnett; für die Orgel: die Herren Paratt und Martin; für Gesang: Mad. Jenny Lind-Goldschmidt, Signor Albert Visetti, Miss Mazzucato; Deklamation: Mrs. Kendal; Komposition und Orchesterklasse: Mr. C. Villiers Stanford; Kontrapunkt und Orgel: Dr. Bridge; Musikgeschichte und Kompositionslehre: Dr. Parry; Italienisch: Signor Mazzucato.

München. Die zwischen dem Kultusminister v. Lutz und Frau Johanna Jachmann-Wagner auf Wunsch des Königs geführten Verhandlungen sind zu einem befriedigenden Abschluss gelangt. Die seit einem halben Jahr in der bayerischen Hauptstadt weilende Künstlerin ist zum „Königlichen Professor an der Musikschule" ernannt. Der erste Fall einer weiblichen Professur in Deutschland.

Weimar. Herr Hoflieferant Louis Römhildt veranstaltete auf Veranlassung der Fertigstellung seines 1000sten Instruments eine Feier, an der die Arbeiter der Fabrik sowie eine Anzahl geladener Gäste, unter ihnen der Oberbürgermeister der Stadt Weimar, Herr Pabst, theilnahmen. Für den grossen Aufschwung, den die Fabrik des geschäftskundigen und kunstverständigen Herrn R. genommen, spricht die Thatsache, dass dieselbe am 5. Nov. 1880 das

Fest des 500 sten Instruments beging, und es in beinahe 2¼ Jahren bis anf 1000 gebracht hat. Das Jubiläumsinstrument geht zur Ausstellung nach Amsterdam.

Wien. Fräulein Alfonsine Weiss gab, wie alljährlich, ein sehr besuchtes Konzert, und alle Vorzüge, die schon oft des näheren erwähnt wurden, zeichneten auch diesmal die Leistungen der gediegenen Pianistin aus. Es ist staunenswerth, wie man überhaupt nur mit einer Hand komplizirten Kompositionen gerecht werden kann; die blitzartigen arpeggirten Bässe waren von einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig liess. Sicherheit in den unter solchen Umständen höchst schwierigen Sprüngen, Klangfülle und Schönheit, Anschlag und Vorschlag waren tadellos, man kann mit vollem Recht von Frl. Weiss sagen: „Son genre est petit, mais elle est grande dans son genre." Auch das Arrangement der Stücke ist von der Konzertgeberin sehr geschickt gemacht. Sie spielte den Trauermarsch von Beethoven, Etüden von Chopin und Rubinstein, Weber-Henselt, Liszt's „Rossignol" und „Héroïde élégiaque".

Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung.

Bücher und Musikalien.

Choralbuch. Dreiundsechzig Kirchengesänge in vierstimmiger Bearbeitung Johann Sebastian Bach's. Für Kirche, Schule und Haus ausgewählt und nach der Ordnung des Kirchenjahres mit Texten versehen von Julius Urban. Verlag und Eigenthum von Raabe und Plothow.

Es ist gewiss ein dankenswerthes Unternehmen des Herausgebers, aus dem reichen Schatze der Bach'schen Choralmusik ein namentlich für den Schulgebrauch zweckmässig eingerichtetes und nach den Festen des Kirchenjahres geordnetes Choralbuch herzustellen, das ausserdem noch eine grosse Anzahl weiterer Choräle für alle Zeiten und Verhältnisse des Kirchenjahres und für die verschiedenen Beziehungen des Christen zu Gott, Christo, zu seinem Nächsten u. s. w. bietet. Durch diese Vielseitigkeit erweitert das Buch den Kreis seiner Brauchbarkeit sehr wesentlich und gern stimmen wir dem Autor zu, wenn er auch „Kirche" und „Haus" der „Schule" als Bestimmungsort seines Werkes hinzufügt. Da die Ausgabe korrekt ist, sich auch in ihrem äusseren Gewande sauber und würdig präsentirt, der Preis endlich ein sehr mässiger ist, so verdient das Buch recht warm empfohlen zu werden.

J. Alsleben.

Ich füge dem noch hinzu, dass der wundervolle polyphone Satz J. S. Bach's in diesen Chorälen für angehende Komponisten eine unerschöpfliche Quelle des Studiums bildet. E. Breslaur.

Verlag von Bote & Bock.

Alfred Grünfeld, Op. 14, Mazurka Nr. 2 (Mk 1,50) Op. 15, Oktaven-Etude (Mk. 2). Wie das Spiel des Komponisten, pikant und voll feiner Pointen, so sind auch seine Werke, die durchaus nicht ausschliesslich für seinen eigenen Gebrauch geschrieben sind, deren Faktur aber durch das Können und die Spezialitäten des Pianisten wesentlich beeinflusst ist. Die Mazurka ist leichter auszuführen als die Etude, sie ist aus diesem Grunde sowohl, als ihres pikanten Inhalts halber, allen Spielern zu empfohlen, während die Etude als nützliche Studie oder effektvolle Konzertnummer auf einen weniger zahlreichen Kreis von Spielern wird rechnen dürfen.

Fr. Gernsheim, Op. 39, zwei Klavierstücke (Pr. Mk. 1,30). Nr. 1 dieser Stücke ist ein einfaches melodisches Liedchen, das durch seine Anpruchslosigkeit sich die Neigung des Spielers gewinnt. Die Gavotte Nr. 2 ist harmonisch und modulatorisch reich ausgestattet, sie ist dankbar und nicht allzuschwer auszuführen. Beide Stücke lohnen die ihnen zugewandte Arbeit des Uebens reichlich.

Felix Draeseke, Op. 14, Dämmerungsträume. Fünf Klavierstücke (Pr. Mk. 1,50). Von diesen überaus feinen und stimmungsvollen Klavierstücken sagen mir Nr. 1 mit der Ueberschrift: Rothe Blätter fallen, Nr. 4: Schmerzliches Gedenken, Nr. 5: Sternennacht und Nr. 2: Verweht, mehr zu als Nr. 3: Immergrün. Während sich gerade in den 4 genannten Nummern Ueberschrift und Inhalt genau decken, scheint mir das in Nr. 3 nicht in dem Maasse der Fall zu sein. In den meisten der modernen Klavierstücke überwiegt die Mache auf Kosten des Inhalts, in diesen kleinen empfindungsreichen Stücken aber, die so anspruchslos und bescheiden sich ausnehmen und ansehen, ist dem letzteren die ihm rechtlich zustehende Hauptrolle überwiesen, ohne dass dabei die formelle Seite vernachlässigt wäre. Der Komponist verschmäht das Suchen nach äusseren Effekten, seine Musik erhält dadurch eine grössere Innigkeit, grössere Intimität. Leuten, die mit ihrem Spiel prunken wollen, sind die kleinen Stücke nicht zu empfehlen; unter die Rubrik „Vorspielstücke" fallen sie nicht, dagegen allen denen, die mit ihrer Musik auf vertrautem Fusse stehen und es lieben, im stillen Kämmerlein ihr zu dienen und ihrem Zauber sich hinzugeben.

Um aber auch der anderen Art von Spielern etwas Brauchbares vorzuschlagen, empfehle ich ihnen:

Joseph Wienkawski, Deuxième Valse de Concert Op. 30. (Mk. 2). Feine, brillante Salonmusik, nicht allzu schwer, sowohl für's Konzert als zum Vorspielen im Salon auf's beste geeignet. Geringe Ansprüche an Technik machend.

Heinrich Stiehl, Mosaik, Zehn Klavierstücke, Op. 161 (2 Hefte à Mk. 1,50). Diese kleinen, hübschen Stücke sind mit Nutzen für Schüler der angehenden Mittelstufe zu verwenden, sie sind technisch wie geistig fördernd. Der Fingersatz, der ab und zu gegeben ist, zeigt den erfahrenen Pädagogen. Ich mache Leserinnen und Leser auf das Werkchen aufmerksam.

Alban Förster, Op. 66, sechs Salonstücke (Pr. à Mk. 1,50). Die Titel dieser Stücke sind: Am Ufer,

Aus der Blüthezeit, Abschiedsständchen, Libella, Liebesbotschaft und Ballscene. Der Komponist hat offenbar dem grossen Haufen des klavierspielenden Publikums Konzessionen machen wollen, dabei ist er aber für seinen Namen etwas zu weit gegangen. Man merkt den Stücken diese Absicht an und wird verstimmt. Ich glaube nicht, dass A. Förster, der viel besseres auf dem Gebiete der feinen Salonmusik und dem des Charakterstücks geleistet hat und leisten kann, zu diesem Schritte genöthigt war. Vor kurzem habe ich erst noch bei einem Hefte desselben Komponisten (bei Rahter erschienen) dringende Empfehlungen mit auf den Weg gegeben, bei diesem Werke bin ich dazu nicht im Stande. Der Haufe derer aber, die diese Art sogenannter Salonmusik verlangen, ist ein so grosser und das Bedürfniss nach solchen Sachen ein derart bedeutendes, dass einem vor dem „Gehen“ dieser Stücke leider nicht zu bangen braucht.

Zum Schlusse liegen noch vor:

Benjamin Godard, Pièces symphoniques pour Piano à quatre mains. Heft I, Pr. M. 1.80. Heft II, M. 1.30, Heft III, M. 1.30, Heft IV. M. 2.50.) Diese 4 Stücke sind: Allegro non troppo, Andante con moto, Andantino, Moderato. Am meisten sagen mir das leichte No. 1 und das hübsche No. 3 zu, dem No. 2 mit seinen langweiligen Bässen und der fortwährend in Terzen begleiteten Oberstimme und dem steifen No. 4 mit seinem ermüdenden Mittelsatze kann ich durchaus keinen Geschmack abgewinnen.

Edouard Lalo, Divertissement pour Orchestre. Reduction pour Piano seul par J. Massenet Das Werk besteht aus drei Sätzen, einem Vivace $^{3}/_{8}$ in A-dur, einem Andantino quasi Allegretto D-moll $^{2}/_{4}$ und einem Allegro con fuoco $^{6}/_{8}$ C-moll. Schon die Wahl der Tonarten zeigt, dass es sich hier um ein Werk handelt, in welchem die Spekulation mehr gearbeitet hat, als die Empfindung. In Bezug auf alle Zuthaten: Melodie, Harmonie und Rhythmus zeigt sich ein ziemlich bedeutendes Raffinement, welches jedenfalls in der Instrumentirung, deren Angabe in dem Klavierauszuge höchst spärlich, fast gar nicht vorhanden ist, seinen höchsten Grad erreicht. Es ist unmöglich, das Werk aus dem Klavierauszuge auf seiner Wirkung als Orchesterstück annähernd zu beurtheilen. Wenn auch vieles Pikante und manches Reizvolle in den drei Sätzen enthalten ist, Sympathien kann ich dem Werke in seiner jetzigen Gestalt durchaus nicht entgegen bringen, höchstens nach dem 2. Satze, gebe aber zu, dass man im Stande sein kann, dasselbe im orchestralen Gewande interessant zu finden. Ich glaube nicht, dass dem Komponisten und seinem Opus durch die Klavierbearbeitung ein sonderlicher Dienst erwiesen ist. *A. Naubert.*

Wilhelm Bäumker. Der Todtentanz. Studie. Frankfurt a. Main bei A. Foesser. 1881. 31 Seiten.

Der auf dem Gebiete der Musikgeschichte sehr vortheilhaft bekannte Autor fand sich durch einen ihm sehr wenig wissenschaftlich vorkommenden Artikel der „Neuen Berliner Musikzeitung“ vom 27. Mai 1880 über „Todtentänze“ veranlasst, diesen Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, deren Resultate in der vorliegenden Studie enthalten sind. Man muss es Herrn Bäumker durchaus Dank wissen, dass er, gestützt auf die besten Quellen, ein ebenso anschauliches als lehrreiches Bild vom Ursprung und Wesen der Todtentänze entworfen hat. Diese Schrift kann zunächst Vielen den Irrthum benehmen, als handelte es sich bei Todtentänzen, namentlich im Volksleben des Mittelalters, etwa um Tänze, die von den Abgeschiedenen aufgeführt würden. Vielmehr stellen die Todtentänze das unter dem Bilde des Tanzes aufgeführte Leben des personifizierten Todes selbst dar, dem eben alles Leben auf Erden — das höchste wie das niedrigste — unterworfen ist. Es wird ferner durchaus einleuchtend, dass den mittelalterlichen Volksschauspielen des Todtentanzes ein durchaus ethisches und religiöses Moment zu Grunde liegt, ganz im Gegensatze zu den parallel laufenden Kundgebungen im klassischen Alterthum. Die Menschheit sollte dadurch an das Ende alles irdischen Lebens gemahnt werden — und so repräsentiren sich all' diese poetisch-musikalischen dramatischen und bildnerischen Vorführungen des Todtentanzes nur als eine weithin verzweigte lebensvolle Illustration des bedeutsamen Psalmistenwortes: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“ (Psalm 90, 12). Der Verfasser schildert nun in sehr interessanter Weise das mannigfache Wesen des Todtentanzes im Volksschauspiel, in der Skulptur, Malerei, in den graphischen Künsten (z. B. Holbein's Todtentanz) und in der Musik bei den verschiedenen Kulturvölkern.

So weit sich die musikalische Komposition dieses Stoffes bemächtigt hat, ist diese freilich weniger von der Idee des Tanzes ausgegangen, den der personifizierte Tod mit allen Menschenkindern aufführt, als vielmehr von der modernen Anschauung im Poetenhirn, wonach die Todten selbst ihre Reigen tanzen. So auch bei den beiden Komponisten Saint-Saëns und Ludwig Heidingsfeld, welche ein Orchesterwerk unter den Titel „danse macabre“ geschrieben haben. Dem Heidingsfeld'schen Tongemälde zollt Bäumker hohes Lob. Sonst erwähnt der Verf. zur musikalischen Todtentanz-Literatur nur noch Franz Schubert, der einen nach alten Vorbildern von Matthias Claudius gedichteten Todtentanzspruch („Das Mädchen und der Tod“) in überaus herrliche Musik gesetzt hat.

Schliesslich ein Wort zur Ethymologie des französischen Ausdrucks „danse macabre“ für Todtentanz. Bäumker (p. 13) hält das Wort für eine franz. Uebersetzung des lateinischen Chorea Machabaeorum = Danse macabre. Der Reigen der Makkabäer beziehe sich wahrscheinlich auf das Martyrium der 7 makkabäischen Brüder und ihrer Mutter. Diese Ansicht vertritt schon Diez (Ethymolog. Wörterbuch der romanischen Sprachen II, c. sub voce Macabre) in Folgendem (nach Wackernagel): „es scheint, dass ursprünglich auch die in der Legende sogenannten Makkabäer, d. h. die sieben Brüder sammt der Mutter und Eleasar, die unter Antiochus Epiphanes den Märtyrertod gelitten, eine Rolle in den Todtentänzen gespielt haben, falls man nicht blos die Aufführung zuerst an deren Fest verlegte.“ Diese Ableitung scheint doch etwas gesucht. Viel natürlicher ist es anzunehmen, dass das Wort macabre (wie ja nicht wenige Linguisten

behaupten, so eben auch der von Bäumker zitirte M van Preet), zu den zahlreichen Ausdrücken gehört, die den Europäern durch die Araber übermittelt worden sind. Macabre aus dem arabischen magabir = Todtenhof (Gottesacker) herzuleiten ist um so eher geboten, als je auch das bekannte mekaber (Particvon beerdigen sepeliere, מקבר, vom Namen קבר sepelivit) dem französischen Worte so sehr gleicht. Hier würden sich das Romanische und Semitische begrifflich decken, während es bei der andern nur auf Umwegen herbeigesuchten Ethymologie durchaus nicht der Fall sein kann. Alfred Kalischer.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. **Löschhorn:** 12 instruktive, melodische Klavierstücke ohne Oktavspannung für die ersten Unterrichtsstufen. 2 Hefte, Preis eines jeden 1 Mark. Leipzig, Forberg.

Das erste Heft enthält nur Stücke im Violinschlüssel.

Für Schüler geeignet, welche über Stücke im Anfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand hinaus sind.

Winke und Rathschläge.

Beethoven's letzte Werke ergehen sich in sublimer Phantasiesphäre, oft mit hervortretender Reflexion und mit schwerer Erfindung kämpfend; die Ideen sind häufig abgegangen von menschlicher Gemüthlichkeit und entbehren so des Bindemittels mit einem grösseren Publikum. Für Geister, die sich ebenfalls davon abzuziehen lieben und die der bisherigen unmittelbar wirkenden Musik genug haben, ist das eine erwünschte Eigenschaft jener Musik, die allerdings in derselben nur eine einzelne Seite ihres Wesens besitzt.

In Weber's Sonaten kann man hier und da den Theaterkomponisten heraushören. In dem Adagio der C-dur-Sonate finde ich theatralisches Situationsgefühl, nicht rein poetische Musik. So giebt es Gemälde, deren Gestalten nicht auf die Anschauung des Lebens, sondern auf das manierirte der Bühne gegründet sind. Hier Komödiantenstellungen, dort Opernsängerinnengefühle. Doch kann auch solche Musik hübsch wirken.

L. Köhler.

Anregung.

Vierzehn Irrthümer, sagt ein Weltweiser, sind die vornehmsten und werden am häufigsten begangen. Es ist ein grosser Irrthum, unser Mass von Recht und Unrecht festzusetzen und die Leute nach ihm zu beurtheilen; das Vergnügen anderer nach unserem eigenen zu messen; eine Gemeinsamkeit der Meinung in der Welt zu erwarten; Urtheil und Erfahrung bei der Jugend zu suchen; das Bestreben, alle Anlagen gleich zu formen; unwesentlichen Kleinigkeiten nicht nachzugeben; in unseren eigenen Handlungen etwas Vollendetes zu sehen; uns und andere mit dem zu belästigen, was sich nicht ändern lässt; nicht die Schmerzen zu lindern, die zu heilen in unserer Macht steht; die Schwächen anderer nicht zu entschuldigen; für unmöglich zu halten, was wir nicht vollbringen können; nur das zu glauben, was unser beschränkter Geist fassen kann; zu erwarten, dass man alles verstehen kann; nur zeitlichen Gütern nachzuleben.

Antworten.

L. S. „Woher solche Damen und Herren, die bisher kümmerlich einseitigen Klavier-Unterricht ertheilt haben, plötzlich die Fähigkeit zur Leitung von Musikinstituten erlangen?" Ja, da fragen Sie mich zu viel. — Warum aber so boshaft? Gönnen Sie doch den Leuten das Vergnügen, es ist ja so billig, zum Instituts-Direktor zu avanciren. Ein Klavier ist bald gemiethet, eine möblirte Stube auch. Ein Schild mit der Aufschrift: „Konservatorium für alle Fächer der Musik" ist nicht schwer zu beschaffen, — da haben Sie Alles, was das Avancement zum „Herrn Direktor" erfordert.

B. L. in Breslau. Als Solo-Altistin empfehle ich Ihnen Frau Johanna Wegner, geb. Pressler, die mit einer grossen, schönen Stimme ein ausgezeichnetes Vortragstalent verbindet und die Parthie in dem von Ihnen genannten Oratorium vollkommen inne hat.

A. B. Sternberg in Mähren. Das Klavierbüchlein von Friedmann Bach sowie die Klavierschule von Türk sind massgebend für die Ausführung der Verzierungen zu jener Zeit sowie in der vorangegangenen Periode. Ausserdem empfehle ich Ihnen Germer's musikalische Ornamentik (Leipzig, Leede) und Ed. Mertke's soeben in neuer vervollständigter Gestalt erschienene Ornamentik und Rhythmik. (Hannover, Steingraeber). Jedes dieser Hefte kostet nur eine Mark. Sehr ausführlich werden die Verzierungen in Wagner's Ornamentik und L. Klee's gleichnamigem Werke behandelt. Ersteres erschien im Verlage von Schlesinger im Preise von 6 Mark, letzteres in dem von Breitkopf & Härtel. Pr. 5 Mark.

O. F. Budapest. Die Schrift von E. ist noch nicht erschienen. Sie finden aber alles, was Sie zu wissen wünschen, in dem ersten Bande von Hey's Deutschem Gesangunterricht (Mainz, Schott's Söhne), welcher die Anleitung zu einer naturgemässen Behandlung der Aussprache giebt und das Ausführlichste, Klarste und Gediegenste sein dürfte, was bisher auf diesem Gebiete erschienen ist.

Felix Mendelssohn - Bartholdy-Staats-Stipendien für Musiker.

Am 1. Oktober cr. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 ℳ. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionirten musikalischen Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität.

Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für qualifizirt erachtet.

Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate subventionirten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institute ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute etc.) zu verleihen.

Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugniss von der zuletzt besuchten Anstalt bis zum ersten Juli cr. an das unterzeichnete Kuratorium — Berlin W., Wilhelmstrasse 70a. — einzureichen.

Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen.

Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 1. Oktober cr. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

Berlin, den 1. April 1883.

Das Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien.

☞ Dieser No. ist von der Firma **Rob. Forberg - Leipzig** ein Verzeichniss über moderne **Klavier-Musik** beigelegt, auf das wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Offene Stellen.

☞ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☜

In Linz (Oberösterreich) ist die Stelle des Dirigenten und Klavierlehrers am Musikvereine und des Chormeisters des Männergesangvereines „Sängerbund" mit 1. Oktober 1883 zu besetzen. Verpflichtungen: Leitung der Uebungen, Proben und Concerte; wöchentlich 12 Stunden Klavierunterricht. Gehalt: Jährlich 800 fl. — Nebenverdienst möglich. Virtuosität im Klavierspiele für Concert und Kammermusik wird besonders berücksichtigt. Bewerber wollen ihre Anträge unter Ausweis der Directionsbefähigung für Orchester und Vocalmusik und Lehrbefähigung für Klavierspiel und Chorgesang mit Angabe ihrer bisherigen Verwendung und Beischluss der Photographie bis 1. Mai 1883 an den Ausschuss des Musikvereins in Linz richten.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 9. **Berlin, 1. Mai 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber das Andantino.

Von **Emil Breslaur.**

Was heisst Andantino?

„Andantino heisst etwas gehend, ist das Diminutiv von Andante gehend, und wird etwas schneller gespielt als „Andante", sagen die Einen.

„Andantino heisst etwas gehend, ist das Diminutiv von Andante und wird etwas langsamer gespielt als Andante", sagen die Andern.

Wer hat Recht?

Fragen wir darüber vorerst unsre Musikgelehrten und hervorragenden Lehrer. Da finden wir denn, dass auch bei ihnen eine Einigkeit über diesen Punkt nicht herrscht, einige wollen das Andantino schneller, andere langsamer genommen haben, wie folgende Erklärungen des Ausdrucks darthun mögen.

Ich führe zuerst die Aussprüche Jener auf, welche Andantino für **langsamer** als Andante halten und fange mit Rousseau an, da sich in älteren Lexicis, z. B. in dem von Walther, die Tempobezeichnung Andantino nicht vorfindet. Rousseau giebt in seinem Dictionnaire de musique, Neuschatel 1775 folgende Erklärung:

„Le Diminutif Andantino indique un peu moins de gaieté dans la mésure: ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif Larghetto signifiant tout le contraire".

Türk: Klavierschule, Ausgabe 1789, S. 109 — „Andantino, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer als Andante.

Hummel: Klavierschule S. 56. „Andantino, etwas gehend. Manche Autoren geben dem Andantino eine schnellere Bewegung als dem Andante (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn Andantino als Diminutiv von dem Stammworte Andante zeigt schon, dass es weniger schnell als dieses sein muss."

Clementi: Einleitung in die Kunst das Pianoforte zu spielen, (London 1797) giebt vom langsamsten Zeitmasse an gerechnet bis allmählig zu dem lebhaftesten die Reihenfolge: 1. Adagio, 2. Grave, 3. Largo, 4. Lento, 5. Larghetto, 6. Andantino, 7. Andante etc.

Adam: Pianoforteschule des Pariser Konservatoriums (1802). 1. Largo, 2. Grave, 3. Larghetto, 4. Adagio, 5. Andantino (fast wie Andante, nur etwas langsamer), 6. Andante etc.

Bonifacio Asioli (geb. 1769, gest. 1832, Direktor des Konservatoriums zu Mailand, in dem Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik, übersetzt von Büttinger, Mainz, B. Schott Söhne, 1823): „Andantino steht zwischen Adagio und Andante, eignet sich zu eleganten und graziösen Tonstücken."

Johann, Ernst Häuser, Musikalisches Lexikon, Meissen, bei Gödsche. 1823. — „Andantino, ein kleines Andante, ziemlich gemässigt, steht zwischen Adagio und Andante in Hinsicht der Bewegung in der Mitte, ist folglich etwas langsamer als Andante und etwas bewegter als Adagio. Der Vortrag ist so wie beim Andante."

Er fügt aber folgende Einschränkung in Parenthese hinzu:

„(Noch sind die Parteien nicht einig, ob dieses Andantino langsamer oder geschwinder als Andante

vorzutragen ist. Viele geben dem Andantino eine schnellere Bewegung, als dem Andante; allein das ist unrichtig, denn Andantino als Diminutiv vom Stammworte Andante, zeigt schon, wie auch beim Allegretto, dass es weniger schnell als dieses sein muss.)" —

August Ferdinand Häser (geb, 1779 in Leipzig, gest. 1844 zu Weimar, Gesanglehrer am grossherzogl. Seminare und Musikdirektor an der Hauptkirche, Musiklehrer der jetzigen Deutschen Kaiserin) Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Leipzig, Breikopf u. Härtel, ohne Jahreszahl, S. 92: „Mit der Ueberschrift Andantino nehmen es weder alle Komponisten noch alle Direktoren sehr genau, indem es den Einen als ein lebhafteres Andante gilt, während es die Anderen als langsameres betrachten. Die letztere Meinung ist die richtigere, wie sich aus der grammatischen Bildung des Wortes ergiebt. Die Bewegung wird am sichersten durch den Charakter des Stückes bestimmt."

Marx, Allgemeine Musiklehre: „Andante, gehend, also nicht geschwind, Andantino, etwas gehend, also noch weniger geschwind."

J. C. Lobe: Katechismuss der Musik. „Diese Bezeichnung (Andantino) wird oft verkannt; manche meinen, es bedeute eine schnellere Bewegung als im Andante, es bedeutet aber gerade umgekehrt eine langsamere.

Dr. Hugo Riemann, Elementar-Musiklehre Hamburg, Grädener u. Richter. 1883: „Andantino, „ein bischen gehend", also weniger gehend als Andante, darf ja nicht schneller als Andante verstanden werden, wie leider in vielen Büchern steht. Die besten Meister haben es richtig gebraucht in dem Sinne, dass es nicht so langsam wie Adagio, doch langsamer als Andante zu nehmen ist; Ausnahmen werden behauptet und mögen vorkommen, da die verkehrte Behauptung in manchen Lehrbüchern steht."

Nun zu jenen, welche Andantino für **schneller** als Andante halten.

Dussek: Pianoforteschule (London 1796). 1. Largo, 2. Grave, 3. Adagio, 4. Andante, 5. Andantino (wird mit Leichtigkeit vorgetragen, ist in der Bewegung mit Andante fast gleich, es steht zwischen diesem und Allegro non troppo).

Knorr: Ausführliche Klaviermethode 1835. „Andantino (ein wenig gehend, folglich schneller als Andante)".

Bernard Hahn. (Signator am Dom und Gesanglehrer am königl. kathol. Gymnasium, später Dom-Kapellmeister zu Breslau.) Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen. Breslau 1829: Andantino lebhafter als Andante.

Th. Kullak, Materialien für den Elementar-Klavierunterricht, Uebungen und Handstücke, S. 9: „Andantino, Verkleinerungswort von Andante, Zeitmassbestimmung des zweiten Grades: ein wenig gehend, etwas munterer als Andante."

Eugen Krantz stellt in seinem Lehrgange des Klavierunterrichts (Berlin, Riess u. Erler) das Andantino zwischen Andante und Allegro und nimmt es mit Allegretto und Moderato für den mittleren Schnelligkeitsgrad.

Ludwig Bussler, Musikalische Elementarlehre, S. 52: „Andantino, mässig schnell, zwischen Allegro und Andante, aber langsamer als Allegretto" (folglich schneller als Andante). (Beiläufig sei bemerkt, dass Bussler Andante con moto durch: „mässig langsam mit Bewegung" übersetzt. Dies könnte zu Missdeutungen Veranlassung geben, zumal wenn Andante wörtlich genommen würde. Was soll „gehend mit Bewegung" heissen? Gehe mal Einer ohne Bewegung.)

Arrey v. Dommer, Musikalisches Lexikon. Heidelberg 1865: „Andantino, Vortragsbezeichnung, Diminutiv von Andante, kommt der Vortragsart nach im ganzen mit letzterem ziemlich überein, nur dass die Tempobewegung etwas, mitunter auch merklich geschwinder ist, dem Allegretto sich mehr nähert."

Mendel-Reissmann, Musikalisches Konversationslexikon: „Andantino (ital.), Diminutiv von Andante, bezeichnet also wortgemäss ein kleines Andante. Es steht als Grad der musikalischen Bewegung zwischen Andante und Allegretto in der Mitte, ist folglich etwas geschwinder als Andante und etwas langsamer als Allegretto. Nach Anderen hat das A. eine etwas langsamere Bewegung als Andante; namentlich pflegt man es in England so aufzufassen. Der Charakter des A. ist dem des Andante ziemlich gleich, lässt aber eine sanftere Schattirung nach dem Freundlicheren hin zu, so ganz entschieden, wenn die Tempovorschrift A. quasi Allegretto lautet. Oft bezeichnet auch die Ueberschrift A. nur ein kleines, kurzes Andante, welches einen sanften, ruhigen Vortrag erfordert."

Wie nun aus Vorstehendem zu ersehen, ergreift jede der beiden Partheien sehr entschieden das Wort für die eigene Meinung, wenngleich einer oder der andere aus beiden Lagern auf die Meinungsverschiedenheit, die sich in Bezug auf das Tempo des Andantino kundgiebt, hinweisen zu müssen glaubt.

Nun ist aber noch eine Gruppe von angesehenen Musikern, die sich im Zweifel über den Schnelligkeitsgrad des Andantino befindet, und welche die Unsicherheit beklagt, welche darüber herrscht, ob es schneller oder langsamer als Andante genommen werde. Zu diesen gehört in erster Reihe Beethoven, der sich in einem Briefe an Thompson, den uns Thayer in seinem Leben Beethoven's mittheilt, folgendermassen äussert:

„Und weiter bittet er, wo ein Lied die Bezeichnung Andantino habe, ihm doch mittheilen zu wollen, ob dieses langsamer oder schneller, wie Andante sein solle; „denn dieser Begriff ist, wie so viele andere in der Musik, von einer so unbestimmten Bedeutung, dass Andantino sich manchmal dem Allegro nähert und manchmal andererseits wie Adagio gespielt wird".*)

*) Aus der Unsicherheit, in welcher sich Beethoven über das richtige Zeitmass des Andantino befand,

Joseph Proksch, Allgemeine Musiklehre, II., S. 35: „Etwas gehend. Ueber die Bewegung des Andantino haben sich die Tonlehrer bisher immer noch nicht verständigen können. Es wird Andantino von Manchen für eine weniger langsame Bewegung genommen, als Andante. Andere wollen sogar Andantino als ein kleines Tonstück, das im Zeitmass des Andante vorgetragen werden müsse, annehmen. Im allgemeinen dürfte die obige Annahme die richtige sein.“ (Er meint also schneller als Andante. E. B.)

O. Tiersch, Notenfibel: „Etwas gehend (wird übrigens bald schneller bald langsamer als Andante genommen).“

Betrachten wir jetzt einmal, was sich aus der Metronombezeichnung, mit welcher unsre Klassiker ihre Werke versehen haben für unsere Untersuchung ergiebt. Bei Werken der Komponisten aus älterer Zeit, die das Metronom noch nicht kannten — erst seit 1815 wurde es allgemeiner gebräuchlich — wollen wir uns an die Bezeichnung derjenigen Bearbeiter halten, zu deren Befähigung, den künstlerischen Intentionen des Komponisten zu folgen, wir das meiste Vertrauen haben.*)

Als Metronombezeichnung für das Andante dürfen, wie angedeutet, 70 bis 90, oder 80 bis 104 Pendelschläge in der Minute gelten. Auf einige Metronomgrade mehr oder weniger kommt es aber nicht an, sie führen nicht zu einem erheblichen Tempounterschiede.

Wie oben mitgetheilt, bedienten sich Beethoven, Mendelssohn und die älteren Komponisten der Bezeichnung **Andantino** fast gar nicht. Zuerst in Chopin's Werken findet man dieselbe häufiger. Das Präludium op. 28 No. 7 ist mit ♩ = 100 bezeichnet, doch nur in der Ausgabe Kullak, in der von Breitkopf u. Härtel sowie in der von Steingräber und Klindworth fehlt die Metronombezeichnung. Ferner in No. 1 der Trois Etudes de la Méthode des Méthodes ♩ = 100—104. (Ausgabe Steingräber ♩ = 84.) Op. 48 No. 2 Nocturne ♩ = 92 (Kullak) ♩ = 96 (Steingräber).

Andante hingegen hat folgende Metronomgrade:

Nocturne op. 9 No. 2 ♪ = 120 also ♩ = 60
Andante cantabile op. 15 No. 1 ♪ = 132 also ♩ = 66
♩ = 69 (Steingräber)
Nocturne op. 55 No. 1 ♩ = 96
„ „ 62 No. 1 ♩ = 69
Berceuse op. 57 ♪ = 100 also ♩ = 50

So hat Andantino für ein Viertel die Metronombezeichnung:

92, 96 und 100;

das Andante gleichfalls für ein Viertel:

60, 66, 69, 72, 96.

Das Andantino hat also bei Chopin und seinen Herausgebern, denn ein Theil der Metronomisirung rührt von diesen her, einen höheren Grad der Schnelligkeit als das **Andante**.

Ich gehe jetzt zu Bülow's Bezeichnung in seinen Klassiker-Ausgaben über. Derselbe giebt dem **Andante** folgende Schnelligkeitsgrade:

Mendelssohn, Rondo capriccioso ♩ = 66
Beethoven op. 26 Trauermarsch,
Andante maestoso ♩ = 72
Czerny hat ♩ = 66
Gluck, Tanzweisen (München Aibl.)
Alceste, Andante maestoso ♩ = 92
„ espressivo ♩ = 96
Orpheus. Menuetto grazioso ♩ = 104.

dem **Andantino**:

Alceste, S. 16 Sarabande A. grazioso ♩ = 66
Iphigenie in Aulis, Gavotte cantabile ♩ = 69
Armide, Sicilienne, Andantino piacevole ♩ = 63.

Für das Andantino haben wir also hier die Metronomisirung:

63, 66,

für das Andante mit den verschiedenen Zusätzen:

66, 72, 92, 96, 100.

Bülow nimmt also das Andantino im allgemeinen **langsamer** als das Andante.

Czerny hat in seiner Mozart-Ausgabe für das Andante

♩ = 77
♪ = 132 also ♩ = 66
♩ = 80
♪ = 116 also ♩ = 58

für das Andantino in der Fantasie-Sonate:

♩ = 63

und das Andantino con espressione in der D-dur-Sonate (Ausg. Simrock, No. 6):

♪ = 104 also ♩ = 52

also für Andante:

58, 66, 72, 88,

---

entspringt wohl auch die Thatsache, dass er sich desselben so äusserst selten in seinen Kompositionen bediente. In den Klavierwerken z. B. finde ich nur über dem Thema der Variationen zu „Nel cor piu non mi sento“ die Bezeichnung **Andantino** und auch hier ist es noch fraglich, ob dieselbe von seiner Hand herrührt. Franz Kullak, der in der Vorrede zu seiner verdienstvollen Ausgabe der Beethovenschen Konzerte einen Theil des B.'schen Briefes anführt, knüpft daran die Bemerkung: „Wir werden hoffentlich nicht fehl gehen, wenn wir in Andantino eine etwas beschleunigte Abart des Andante erblicken, ♩ = 90. Er theilt also in Bezug hierauf die Meinung seines Vaters.

*) In Mozart's Klavierwerken kommt Andantino allein in der Fantasie-Sonate und in der D-dur-Sonate Simrock No. 6), in letzterer mit dem Zusatze „con espressione“ vor, bei Bach, Händel, Haydn und deren Zeitgenossen gar nicht. Auch in Mendelssohn's Klavierwerken vermissen wir dasselbe, wohl aber enthält das Andante Zusätze verschiedenster Art, wie tranquillo, cantabile, sostenuto, die die Metronombezeichnungen 40 bis 60 für das Viertel tragen, also von ihm wohl für das Tempo des Andantino gesetzt sein können, das er dann auch für langsamer als Andante gehalten haben mag, da sich letzteres in den Metronomgraden von 70 bis 90, nach Germer von 80—104 bewegt.

für Andantino:

52, 63.

Also für letzteres ein langsameres Tempo als für Andante.

Schliesslich betrachten wir noch die vortreffliche Händel-Ausgabe von Krüger (Stuttgart, Zumsteeg).

In derselben hat das Andantino die Bezeichnung:

♪ = 108 also ♩ = 54
♩ = 72
♩ = 60
♩ = 58

Das Andante hingegen:

♩ = 60
♪ = 112 also ♩ = 56
♩ = 66
♩ = 96

Es bleibt hiernach unentschieden, ob das Andantino schneller oder langsamer als Andante genommen werden soll, denn die Zahlen ergeben für den Schnelligkeitsgrad beider Bezeichnungen fast dasselbe Resultat.

Das Ergebniss dieser Untersuchungen ist also dasselbe unbestimmte wie dasjenige, welches sich aus den oben angeführten Aussprüchen ergiebt.

Worin hat nun aber diese Unsicherheit in den Bestimmungen ihren Grund?

Man sollte meinen, es wäre leicht eine Entscheidung zu treffen. Ruft man Jemand, der sich in schneller Gangart befindet, zu: „Gehe ein wenig langsam“, so meint man, er solle seine Schritte mässigen und langsamer gehen als vorher, das wäre aber noch nicht langsam noch viel weniger langsamer als langsam, sondern immer etwas schneller als langsam, so wie Allegretto umgekehrt ein wenig schneller ist als Andante aber langsamer als Allegro. Es wird Niemandem einfallen, die Gangart eines langsam Gehenden durch den Zuruf: „Gehe ein wenig langsam“, verlangsamern zu wollen. Das Andantino nähert sich also dem Allegretto, das Allegretto dem Andantino.

Warum, so kann man ferner einwenden soll Andantino denn langsamer sein als Andante? Auch Largo ist, wie Andante, die Bezeichnung für ein langsames Tempo. Larghetto aber, das Diminutiv, hat einen höheren Schnelligkeitsgrad als Largo, warum daraus nicht die Konsequenz für das Andantino ziehen und es gleichfalls schneller nehmen als Andante, da es ja auch nur ein Diminutiv des letzteren ist.

Nun, diese Ansicht hat nicht Platz gegriffen, die Unsicherheit besteht und ich frage nochmals, worin hat sie ihren Grund?

Ganz einfach darin, dass man „Andantino“ auf den Schnelligkeitsgrad bezieht, mit dem es, nach meiner Meinung, gar nichts zu thun hat.

Gewönnlich wird es mit „etwas, ein wenig gehend“ übersetzt. Was heisst das nun? Betone ich „etwas“ „ein wenig“, so wäre dies der Gegensatz von viel, oder weit gehend, bezöge sich also auf die Strecke des Weges, welche ich zurücklege und hätte gar keine Beziehung auf die schnellere oder langsamere Bewegung innerhalb dieser Strecke, was für meine Meinung sprechen würde. Betone ich das Participium „gehend“, so wäre dies als Gegensatz von laufend oder fahrend zu denken, dies würde also gleichfalls keinerlei Anhalt zur Bestimmung der langsameren oder schnelleren Bewegung innerhalb der zurückzulegenden Strecke bieten. Auch die Meinung derer, welche Andantino als Diminutiv von Andante bezeichnen, lässt keinen Schluss auf das Tempo desselben zu, ganz abgesehen davon, dass sich von einem Participium eine Verkleinerungsform nicht bilden lässt.*)

Und doch kann man von Andante eine Verkleinerungsform bilden, wenn man nämlich dasselbe, unbekümmert um die Uebersetzung, für die Bezeichnung einer besonderen Gattung von Musikstücken gelten lässt und so zur Bedeutung eines Substantivums emporhebt, was wohl anzunehmen ist, da viele Musikstücke, von bedeutenden Komponisten z. B. von Händel und Beethoven, keine andere Überschrift als Andante tragen. Ich erinnere an des Letzteren Andante favori in F-dur, ursprünglich Mittelsatz der Sonate op. 53, ferner an die Ueberschriften der Bagatellen op. 119 No. 4 und 11: Andante cantabile, A. ma non troppo und op. 126 No. 3 Andante. In diesem Falle liesse sich allerdings ein Diminutivum bilden, das alsdann die Bedeutung eines kleinen Andante, eines Stückes im geringeren Umfange als Andante haben würde, analog dem Diminutiv Rondino von Rondo, Sonatine und Sonate etc., was ein kleines Rondo, eine kleine Sonate bedeutet. Und grade in den Sonatinen von Clementi, Kuhlau, Dussek kommt das Andantino am häufigsten vor und hier wie überall, wo man ihm begegnet, wird es nur als Ueberschrift für Stücke von geringer Ausdehnung gewählt, die selten mehr als eine halbe bis 3 Seiten umfassen. Ja das kleinste Andantino, Chopins Praeludium op. 28, No. 7 hat nur die Länge von zwei Zeilen.

Ist nun festgestellt, dass Andantino nichts anderes als ein kurzes, Andante benanntes Musikstück bezeichnet, so hat die Bezeichnung folgerichtig nichts mit dem Tempo nur mit

---

*) Zu bemerken wäre noch, dass Andantino, wie mir Kenner der italienischen Sprache versichern, keine gute italienische Wortbildung ist, obgleich Weber es in seinem Lexikon der italienisch. Sprache mit „etwas lebhaft“ und H. Michaelis in dem seinigen mit „etwas gemässigt, also nicht ganz gemässigt“ übersetzt. Das grosse französische Dictionnaire von Sachs (Berlin, Langenscheidt) verdeutscht Andantino durch „weniger langsam als Andante“.

der Ausdehnung desselben zu thun, es wäre eben ein kleineres Stück als Andante, das je nach dem Inhalt bewegter oder ruhiger aufgefasst werden könnte, wie nach Proksch oben zitirtem Ausspruch von einigen auch angenommen wird, obgleich er selbst dieser Annahme nicht beistimmt. Schade, dass er uns die Namen der Gewährsmänner für diese Ansicht nicht mitgetheilt hat.

Das Zeitalter der Familie Scarlatti.

Von **Louis Schlösser.**

I. Alessandro Scarlatti.

(Fortsetzung.)

Dennoch lehnte Scarlatti die vortheilhaftesten Anerbietungen vom Auslande, das Einstudiren und die Direktion seiner Werke persönlich zu übernehmen, den celebrissimo Maestro in Konzerten auf dem Klavier zu hören, entschieden ab, wie denn auch der angebliche Aufenthalt in Wien und München durch neuere Nachforschungen auf's gründlichste widerlegt ist. Eigennutz war ihm fremd, nur Italien hat er bereist, die Theater von Bologna, Rom, Florenz, Venedig u. s. w. kennen gelernt, und durch seine Rathschläge unterstützt. Selbst die Bitten seiner nachmals so berühmten Schüler Leonardo Leo, Francesco Durante und des Dresdener Kapellmeister Hasse, (il caro Sassone) konnten seine Weigerung nicht besiegen. Der beharrliche Entschluss wurde aber trotz allem durch den Antrag der Akademie zu Rom hinfällig, die Leitung der Konservatorien von St. Onofrio und Loreto zu übernehmen, und wahrlich, einen Würdigeren hätte man in ganz Italien nicht finden können für eine Stelle, die durch seine Lehrthätigkeit, unbeschadet seines privaten kompositorischen Schaffens in den erwähnten Kunstzweigen, auf einen kaum geahnten Standpunkt gebracht wurde. In Rom war es, wo 1680 im Palaste der Königin Christine von Schweden, die Oper l'Onesta nell' amore zum Erstenmale aufgeführt wurde. Eine Lichtfülle, als wären Tausende von Kerzen angezündet, beleuchtete den von Zuhörern erfüllten Saal, deren Blicke auf den am Klavier mitten im Orchester sitzenden Scarlatti gerichtet waren. Die Ouverture begann im Tempo di Allegro und leitete nach traditioneller Art in ein melodiöses Andante, das alsdann in der Regel den Schluss bildete. Statt dessen folgte auf's neue ein rauschendes Allegro finale, womit das Tonstück erst schloss. Ueberrascht von der Neuerung, herrschte anfangs allgemeine Stille, man war darauf nicht vorbereitet; bald aber, das sinnvolle Verfahren begreifend, gab sich der Beifall im lautesten bravo kund. Ein liebliches Bild bot gleich die erste Scene, eine Arie der Primadonna und das folgende Duett mit dem Tenor; warm empfunden und von melodischem Reiz, drangen die Stücke mächtig zu Herzen. Eben so wirkungsvoll war das Finale, charakteristisch im Kolorit und volltönend in Solis und Chören, langanhaltender Applaus durchbrauste den Saal. Auch der zweite Akt enthielt viele glückliche Momente, die wir nicht näher berühren, obgleich sie einen tiefen Eindruck hervorriefen. Wenn der Erfolg die Zuhörer einmal ergriffen, und wie es hier der Fall war, auf wirkliches Verdienst beruhte, so ist es begreiflich, wenn der letzte Akt die vorhergehenden noch an Entzücken überbot, dem Komponisten Glückwünsche und Lorbeerkränze entgegenströmten, dass die königliche Zuhörerin, in den Enthusiasmus einstimmend, Scarlatti zu sich entbot und zu ihrem Maestro di capella ernannte, einen Titel, den er auch von da an führte. Erdrückt und tief bewegt von den Lobeserhebungen, vermochte er kaum seinen Dank auszusprechen, erklärte aber diesen Abend als den glücklichten seines Lebens und Wirkens als Tonsetzer.

Der Eindruck dieses Ereignisses auf den kaum 31 Jahre zählenden Meister, konnte nicht spurlos vorübergehen; er offenbarte sich alsbald in den Opern Pompeo, Teodora, dem Oratorium I dolori di Maria vergine, den kunstreichen Orgel- und Klavierfugen, sämmtlich Werke von Bedeutung, Zeugen unerschöpflicher Erfindung und Geistesfrische. Im Sonnenlicht des Ruhmes herrscht der Name Scarlatti im vollen Umfang des Tonreiches, und der Ruf nennt ihn fortan als Kirchen- wie als Opern-Komponist, den grössten Meister seiner Zeit. So viele Erschütterungen die Tonkunst seitdem auch erlitt, das Verschwinden Scarlattischer Opern naturgemäss als eine Folge veränderten Geschmacks und Kunstrichtung erscheint, in Einem wird sein Name fortleben, in seinen Klavierkompositionen, diesem Muster von Reinheit und Noblesse, vorausgesetzt, dass ein gewissenhaftes Studium ihre Intentionen erkennt und der praktischen Ausführung vorangeht. — Lehrer und Lernende aus allen Ländern strömen seiner Unterweisung zu und was er in diesem Fache leistet, wird als das Umfassendste und wissenschaftlich Bedeutendste mit lautem Munde aller Orten geschildert. Leider sollte diese fruchtbringende Zeit getrübt, durch den unerwarteten Tod seiner Gönnerin und Verehrerin Christine 1688 unterbrochen werden. Wie schmerzlich seine Seele von dem Verlust betroffen ward, zeigt die Grundstimmung seiner Kantaten. Trauertöne sind es, die er der Geschiedenen weiht und es bedurfte eines ganz besonderen Ereignisses, die Dämmerung, die das Gemüth des Tonkünstlers umschattete, zu verscheuchen, ihn zu neuer Thätigkeit zu erwecken. Und dieses Ereigniss traf zum Glück ein! Unerwartet wurde dem fast Muthlosen die Auszeichnung, an die königliche Kapelle von Neapel als Kapellmeister berufen zu werden und mit den ersten Sendboten des Frühlings schon sollte er die neue Stelle antreten. —

Den schönen, glücklich verlebten Jahren in Rom musste er bald für immer Lebewohl sagen, nach der Stätte seiner Jugend nun ziehen, wo sein unvergess-

licher Lehrer Carissimi im stillen Grabe ruhte. Mit schwerem Herzen entschloss er sich zum Umzuge, allein die Sorge für seine Familie, vor allem die Ausbildung seines hoffnungsvollen Sohnes Domenico, (mit dem wir uns später beschäftigen werden) überwog jedes fernere Bedenken. Seine Freunde gaben ihm bis zum Weichbilde Roms über die Campagna hinaus das Geleite, muthig ging es dann dem Ziel der Reise entgegen.

Festliches Gewühl empfing den Erwarteten bei seiner Ankunft in Neapel. Die königlichen Beamten, die Professoren und Schüler der Akademie, die Direktoren und Theatermitglieder von San Bartolomeo kamen ihm mit Gesängen und Reden entgegen, ein wahrer Triumphzug begleitete ihn nach seiner Wohnung. Scarlatti, von dem ehrenvollen Empfang, den ihm die Repräsentanten der Wissenschaften bereitet hatten, auf's tiefste bewegt, verhehlte später nicht, dass die Feier, welche ihm bald hierauf vor dem versammelten Hofe in den schimmernden Sälen des Vicekönigs zu theil wurde, nicht den rührenden Eindruck dieser aus dem Herzen kommenden Begrüssung auf ihn gemacht habe. Besonders erfreute es ihn, mit welcher Hingabe die jugendlichen Kunstgenossen sich der Leitung ihres künftigen Lehrers anvertrauten.

Im Arbeitzimmer finden wir Alessandro am Klavier, die Notenblätter vor Augen, die feuchte Feder in der Hand haltend im Nachdenken versunken.

Ein Maler würde vielleicht eine gewisse Kälte im Ausdruck des Gesichtes gefunden, den weichen Zug der Milde, den man sonst an ihm wahrnahm, vermisst haben. Er würde falsch geurtheilt haben.

In seine Arbeit vertieft, den Blick nach oben gerichtet, sind es die Motive einer Sonate, deren Durchführung seinen Geist erfüllt; noch sucht er die Verbindung widerstrebender Gedanken, deren Lösung ihm unerreichbar scheint, — da plötzlich wird's ihm klar im Gehirne, er hat es gefunden, will es aufzeichnen — im selben Momente tritt ein Hofbediensteter ein. Er überbringt ein versiegeltes Schreiben vom Vicekönig Marchese de Carpis, der ihn ersucht, das bevorstehende Hofkonzert durch sein Klavierspiel verschönen zu wollen. Nachdem Alessandro die Einladung beantwortet hat, verschliesst er das Zimmer, wie ein Heiligthum, dämpft die Saiten des Instrumentes, dass kein Ton nach aussen hörbar wird, fährt alsdann bald präludirend, bald schreibend fort mit der unterbrochenen Arbeit, und — o Wonne! die Gedanken kommen in Fluss, die Feder fliegt nur auf dem Papier, nach Stunden der Inspiration erhebt er sich kraftvoll, stolz, das Tonstück ist vollendet.

Seit einer Woche schon ist die Unterhaltung der höheren Kreise Neapels nur auf einen Stoff beschränkt, auf das Konzert, von dem die Einladungskarten bestellt, Tag und Stunde bestimmt war. Niemals war die Versammlung zahlreicher erschienen, als an diesem Abend, um Scarlatti, dessen Künstlergrösse man bisher nur in der Oper zu bewundern Gelegenheit fand, zum erstenmale als Klavierspieler zu hören. (Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 26. April.

Ein neues, seinem Wesen nach ebenso grosses, wie bedeutendes Unternehmen hat dem Schluss der Saison noch einen besonderen Glanz verliehen: die sechs populären Abonnementskonzerte der **Philharmonischen Kapelle** unter **Klindworth's** Direktion. Die Hälfte dieser schnell auf einander folgenden Konzerte ist vorüber und das Facit ist ein in jeder Hinsicht bedeutendes. In jeder? Leider nicht in Hinsicht auf die entsprechende Betheiligung des Publikums. Auch diesmal sind wieder viele Opfer für die Sache gebracht; ein ausgezeichnetes Orchester, unter der Direktion eines des Bewährtesten, mit Unterstützung vorzüglicher und berühmter Solisten, giebt für ein ausnahmsweise billiges Eintrittsgeld Konzerte mit einem wahrhaft bewundernswerth zusammengestellten Programm in einem beliebten und höchst geeigneten, wenn auch etwas entlegenen Lokale (Kroll) — und es ist wieder einmal nicht möglich gewesen, das Publikum so zahlreich heranzuziehen, dass der materielle Ertrag sich auch nur einigermaassen dem künstlerischen entsprechend erwiesen hätte. In dieser Hinsicht ist seit 10 Jahren in Berlin nur ein einziger Mann mit Erfolg thätig gewesen: Joachim. Er allein hat für grosse Konzerte stets ein zahlendes Publikum gefunden, und wenn ich auch von nichts weiter entfernt bin als davon, die Verdienste dieses Künstlers um unser Musikleben irgend verkleinern zu wollen, so wird es doch erlaubt sein zu bemerken, dass er so wenig wie sonst irgend Jemand im Stande ist, das gesammte musikalische Bedürfniss Berlins allein zu decken, und dass demnach das Publikum sich einer groben Ungerechtigkeit schuldig macht, wenn es auf alle anderen ernsthaften Unternehmen mit Achselzucken heruntersieht. Um auf die musikalische Seite der obengenannten Konzerte zurückzukommen, so brachte die Kapelle an bekannten Sachen bisher die Meistersinger und Tannhäuserouverture, Raff's Waldsinfonie, Mendelssohn's A-dur-Sinfonie, Brahm's Variationen über ein Haydn'sches Thema und Beethovens Leonorenouverture; an quasi neuen Sachen Rubinstein's Don Quixote, Glinka's pikante „Jota arragonesa", eine Serenade B-dur von E. E. Taubert, deren letzter Satz besonders ansprechend wirkte und neben noch einigen kleineren Sachen von M. Moszkowsky, Ph. Scharwenka etc. eine höchst interessante wirkliche Novität von Vinceslao Fumi (geb. 1823 in Montepulcio bei Siena, † 1880 in Florenz): „Il sogno di Gretchen (Gretchens Traum), Fantasia romantica". Dieses in Empfindung, Durchführung und Instrumentation gleich fesselnde, von dem allgewaltigen Einfluss Wagner's auf die Italiener erneutes Zeugniss gebende Tonstück errang einen durchschlagenden Erfolg. In all diesen Werken so verschiedener Art bewies Herr Klindworth seine längst anerkannte Bedeutsamkeit als Dirigent, der seine Aufgabe ruhig, sicher und voll

Geist löst. Neben den Orchestersachen traten an den einzelnen Abenden Solisten von Bedeutung auf; am ersten Hr. Reisenauer, ein fertiger Pianist, den ich mich aber schon besser gehört zu haben erinnere; am zweiten Hr. Stanislaus Barcewicz, einer der ausgezeichnetsten Violinisten unserer mit Geigerkönigen so reich gesegneten Zeit; am dritten Hr. Klengel, über dessen Violoncellospiel ich kürzlich schon berichtet habe und Frau Müller-Swiatlowsky, deren schöne Altstimme in diesem Winter öfter zu bewundern Gelegenheit war.

Von den Kammermusikcyklen kam derjenige der Herren **Barth, de Ahna, Hausmann** zu Ende. Zwei Novitäten standen noch auf dem Programm, ein Trio von Herzogenberg und eine Violin-Sonate von E. H. Seyffardt. Jenes führt die Opuszahl 36 und ist noch Manuscript; die Sonate, das Werk eines talentvollen jüngeren Musikers, der seine Studien theils auf der Hochschule, theils bei Brahms gemacht hat, ist als Opus 9 bezeichnet. Beide Kompositionen lehnen sich an Schumann und Brahms an, die Sonate auch an Kiel; sie sind in der Form mit Geschick und Klarheit durchgeführt, und bekunden ein ernstes, auf hohe Ziele gerichtetes Streben. Die Themen in dem Herzogenberg'schen Trio sind in der Erfindung zu gleichartig, um eine energischere Wirkung hervorbringen zu können; im ganzen schwächt es sich gegen das Ende zu ab. Die Seyffardt'sche Sonate gewinnt eher von Satz zu Satz; das Scherzo ist von sehr fesselnder Gestaltung. Das Mozart'sche G-moll-Quartet vervollständigte das Programm, in dessen Aufführung die Konzertgeber und Hr. Kotek ihre längst bekannte Vortrefflichkeit aufs neue bewährten.

Unter den Virtuosen-Konzerten ist zunächst das zweite des Hrn. **Planté** zu erwähnen. Seine Leistung war wo möglich noch abgerundeter, als das erste Mal. Ihn zu hören, bereitet ein ausserordentliches Vergnügen; denn Alles an ihm ist geistreich und interessant. Er ist seiner Natur nach zur Wiedergabe guter Salonmusik (Weber. Mendelssohn, Chopin etc.) geschaffen, aber in diesem Genre hat er keinen Rivalen. Diesmal entzückte er besonders mit dem Chopin'schen E-moll- und dem Mendelsohn'schen G-moll-Konzert, ebenso mit Chopin's Es-dur-Polonaise.

Fast gleichzeitig hatte uns Paris eine zweite virtuose Kraft gesandt, die Violinistin Frl. **Gabrielle Roy.** Leider hat sie dem Publikum nicht eine gleiche Freude bereitet, wie ihr vortrefflicher Landsmann. Sie ist eine ganz achtbare, aber immerhin nur mässige Geigerin, der es kaum gelingen wird, die Nothwendigkeit einer so weiten Konzert-Reise überzeugend darzuthun. *O. Eichberg.*

Zum Besten des Gustav-Adolf-Vereins fand am Busstage, Mittwoch den 18. April, ein geistliches Konzert in der neuen Kirche unter Leitung des Herrn **Rudolf Radecke** statt. Von den Mitwirkenden ist in erster Linie Herr Hofkapellmeister Robert Radecke zu nennen, der auf der herrlichen, von Wilh. Sauer erbauten Orgel ein Präludium von Mendelssohn und die D-moll-Toccata und Fuge von Bach meisterhaft vortrug. Seinem Spiel schloss sich würdig das des Herrn Konzertmeisters Rehfeld an, der uns mit einer Arie von S. Bach und dem Reigen seeliger Geister aus Glucks Orpheus — für Violine und Orgel vom Vortragenden eingerichtet — erfreute. Von den übrigen als Solisten Mitwirkenden sind noch Fräulein Seehofer und Herr Junk von der Kgl. Oper, sowie Frl. Malwine Gundlach, eine begabte, junge Sängerin, mit frischer, angenehmer Stimme, deren Taktgefühl aber noch besser zu entwickeln wäre und Herr Dworzan, Schüler des Herrn Rud. Radecke, zu nennen. Herr Dworzan gebietet über eine schöne Baritonstimme und trug die Mendelssohn'sche Arie aus Paulus sehr würdig und stylvoll vor. Die zu starke Orgelbegleitung übertönte leider einen Theil seines Vortrages vollkommen, wie überhaupt die Begleitung an der Orgel berufneren Händen hätte anvertraut werden können. — Der Chor, um dessen vortreffliche Ausbildung sich Herr Rud. Radecke so grosse Verdienste erworben, sang mit Frische und Wärme eine edle, stimmungsvolle Komposition (Psalm 23) seines Dirigenten und Mendelssohn Psalm 95.

— Das Konzert, welches Fräulein **Cornelia Kirchhoff** am 23 April in der Petri-Kirche gab, bot uns abermals den Beweis für die Vorzüge, welche wir an der Genannten als Orgelvirtuosin bereits zu wiederholten Malen hervorzuheben Gelegenheit hatten. Sie spielte Stücke wie die schwierige C-moll-Fantasie von Thiele und Elegie und Fuge von Guilmant sicher, gewandt und mit grosser Klarheit.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Direktor Angelo Neumann erhielt vom Grossherzog von Baden das Ritterkreuz 2. Klasse des Zähringer Löwenordens, Adolphe Fischer in Paris, der auch in Deutschland bekannte Violoncellist, den spanischen Orden Isabella's der Katholischen.

— Musikdirektor Voss in Rostock wurde zum grossherzogl. Musikdirektor ernannt.

— Musikdirektor Otto Drönewolf in Hirschberg i. Schl. ist zum akademischen Musikdirektor in Greifswald berufen worden.

— Der König von Sachsen hat dem Musikdirektor und Organisten an der St. Nikolaikirche, Lehrer am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig, Dr. Robert Papperitz, das Prädicat „Professor“ verliehen.

— Fräulein Martha Remmert hat vom König von Dänemark den Danebrog-Orden erhalten.

— Die Société des compositeurs de musique in Paris hat Prof. Jos. Rheinberger in München für dessen Legende „Christophorus“ das Ehrendiplom verliehen.

— Der ehemalige Herzogl. Meiningensche Hofkapellmeister Herr Emil Büchner hat eine neue, seinen Fähigkeiten angemessene Stellung als Dirigent des Soller'schen Musikvereins in Erfurt gefunden. Die N. Z. f. M. berichtet über die Erfolge, welche die

Musikaufführungen des genannten Vereins unter Leitung seines neuen Dirigenten errungen, wie folgt:

Das Konzert des Soller'schen Vereins am 17. Febr. stand vermöge der Sorgfalt, mit der Alles einstudirt war, den vorangegangenen ebenbürtig zur Seite. Hofkapellmeister Büchner hat in der kurzen Zeit seines Hierseins durch Fachkenntniss sich ein Orchester geschaffen, welches die schwierigsten Werke in feiner Nüancirung und präcis zum Vortrag bringt. So war die Ausführung von Beethoven's C-moll-Symphonie und der Variationen aus Lachner's 1. Suite eine so mustergiltige, dass der Dirigent, wie bisher nach allen Symphonie-Aufführungen, stürmisch gerufen wurde. Die Chorsätze wurden ebenfalls vorzüglich durchgeführt und bewiesen, welche Sorgfalt jetzt auf das Einstudiren verwendet wird, und mit welcher Hingabe die Sänger den erhöhten Anforderungen des Dirigenten entsprechen. — Wie wir hören, hat der Vereinsvorstand beschlossen, weniger durch Engagements hervorragender fremder Virtuosen, als durch mustergültige orchestrale und vokale Aufführungen zu wirken, und hat, wie das Programm des letzten Konzerts zur Genüge zeigt, diesen neuen Plan mit bestem Erfolg zur Aufführung gebracht.

— Henri Ketten, der bekannte Pianist und Komponist, ist am 1. April in Paris, erst 35 Jahre alt, gestorben. Geboren wurde er am 25. März 1848 zu Baja in Ungarn, seine musikalischen Studien machte er am Konservatorium in Paris. Als Pianist galt er als einer der besten Techniker der französischen Schule, seine vielen, meist geschmackvollen Salonkompositionen sind besonders in Frankreich beliebt und verbreitet.

— Das unter Leitung des Herrn Paul Rachfall stehende Sophien-Konservatorium veranstaltete vor kurzem ein Konzert für Streich- und Militair-Musik, in dem u. a. die Musik zu Göthes Egmont, die Tannhäuser-Ouverture, der Krönungsmarsch aus den Folkungern von Kretschmar und der Friedensmarsch aus Wagner's Rienzi zur Aufführung gelangten. Das Orchester bestand nur aus Schülern der Anstalt und leistete sehr Anerkennenswerthes.

— Richard Wagner über die Wagnerianer. Moritz Hauptmann sagt einmal: „Es ist etwas Schreckliches um einen grossen Mann, auf den die Dummen sich etwas einbilden." An diesen Ausspruch wurden wir erinnert, als wir die von Herrn Franz Muncker (Sohn des Bürgermeisters von Bayreuth) in der Deutsch. Zeitung veröffentlichten „Persönlichen Erinnerungen" lasen. Wie klar der Meister über gewisse Leute seiner Partei dachte, mögen einige Auszüge beweisen. „Wagner wollte sich nicht anders geben, als es sonst die Menschen thun, und es verdross ihn, wenn man in diesem Sinne etwas besonderes oder ausserordentliches von ihm erwartete. Er war in den letzten Jahren viel von eifrigen Verehrern und fanatischen Anhängern umgeben, er duldete sie, wenn auch nicht immer, doch lange um sich; aber er freute sich ihrer wenig. Selbständige Freunde zog er ihnen immer und oft augenfällig vor. Diesen klagte er denn auch etwa, dass er mit jenen kaum recht zu einem anregenden Gespräch gelangen könne, weil sie überall seinen Worten unbedingt beistimmten, oder er winkte ihnen gar heimlich zu: „Kommen Sie, setzen Sie sich zu mir; lassen wir diese langweiligen Jasager geben!" Freilich war es nicht für Jeden leicht, ein Gespräch mit ihm zu führen. Denn, ohne dass er es wusste, beherrschte er doch stets die Unterhaltung. Einen Diskurs, der ihn in keiner Weise näher interessirte, wusste er mit wenigen Worten alsbald abzubrechen. Aber konnte man nur einigermassen seine Theilnahme erwecken, dann durfte man seiner lebhaften Aufmerksamkeit gewiss sein, und wenn man auch von den entlegensten Dingen sprach. Da duldete er jeden Einwand, der in richtiger Form vorgebracht war, und ward er je heftig bei der Abwehr fremder Anschauungen, so liess er Niemanden in Zweifel, dass seine Leidenschaft der Sache, nicht der Person galt. Aber ärgerlich wurde er vor Allem, wenn seine Anhänger im Uebereifer ihn falsch verstanden und demzufolge eine unleugbare Ungeschicklichkeit begingen. So, als nach der ersten Aufführung des „Parsifal" er dem Beifall klatschenden Publikum erklärte, er nehme den Applaus für seine Künstler dankend an, aber ihn selbst möge man nicht in gewöhnlicher Theatermanier als Autor „herausrufen", und nun beim nächsten Akte blinde Anhänger die Beifallsäusserungen durch Summen und Zischen zu unterdrücken strebten, da rief er im heftigsten Zorn meinem Vater, der ihn in seiner Loge aufsuchte, entgegen: „Diese Wagnerianer sind die dümmsten Kerle von der Welt; Thür und Thor könnte ich mit denen einrennen! Und nun gar zu zischen! Das ist unanständig!"

— Die Pianoforte-Fabrik Weidenslaufer, Berlin, beschickte, um ihre Leistungen auf dem Weltmarkte zu zeigen, die Internationale Ausstellung für Kolonien und Export in Amsterdam mit vier neuen Modellen von Export-Pianinos.

Hannover. Lehrer Wanner von hier hielt auf dem 10. Nordwestdeutschen Lehrertage einen Vortrag über „Hilfsmittel beim Unterricht". Wir müssen es uns versagen, so schreibt die „Allgemeine deutsche Lehrerzeitung" auf diesen Vortrag näher einzugehen, weil wir befürchten, dadurch den uns von der Redaktion gestatteten Raum zu überschreiten; nur so viel sei bemerkt, dass sich derselbe in seiner Pointe gegen die Ueberproduktion auf dem Gebiete der Lehrmittel wendet und fordert, dass die Versammlung bei etwaigen Gutachten in ihrem Urtheil sich nicht von der äussern Erscheinung bestechen lasse, sondern bei der Beurtheilung von der Frage ausgehe: „Ist das Hilfsmittel unentbehrlich oder nicht?" Im letzteren Falle solle man seine Empfehlung unbedingt verweigern, denn gerade auf eine Anzahl Empfehlungen gestützt, mache sich die Einführung viel leichter. Die Thesen wurden der vorgerückten Zeit halber en bloc angenommen. Sie lauten: 1) Alle Disziplinen verlangen gewisse Hilfsmittel, welche die Anschauung vermitteln, das Verständniss erleichtern, das Gedächtniss stützen oder die Gesundheit schützen sollen. 2) Der Gebrauch der Hilfsmittel ist nach folgenden Grundsätzen zu gestatten: a) wo das Wort ausreicht, soll das Hilfsmittel fehlen, b) wo ein einfaches Hilfsmittel ausreicht, soll das zusammengesetzte fehlen, c) wo das selbstverfertigte ausreicht, soll das von fremder Hand erzeugte fehlen. 3) Der falsche Ge-

brauch der Hilfsmittel bringt Gefahren mit sich: a) die äusserliche Abneigung tritt an die Stelle der geistigen Durchdringung, b) es wird ein verderblicher Mechanismus in die Schule getragen, c) es wird dem Schüler die Selbstständigkeit und das Selbstbewusstsein geraubt. 4) Der Ueberproduktion von Hilfsmitteln ist auf geeignete Weise entgegenzuarbeiten. (Passt auch auf die Hilfsmittel beim Musikunterricht. E. B.)

Leipzig. Am 1. April vollendete das kgl. Konservatorium in Leipzig das 40. Jahr seiner segensreichen Wirksamkeit. Es ward 1843 unter König Friedrich August begründet und hat für die höhere klassische Musikausbildung seiner Zöglinge stets den ersten Rang behauptet. Eine Jubelfeier findet erst in 10 Jahren statt. Glänzend verlaufene 6 Prüfungskonzerte und die Bekränzung der Grabstellen der seit der Gründung verstorbenen Lehrer, unter denen Mendelssohn, Richter, Wentzel, Moscheles, Hauptmann und David, bildeten die Feier. 3693 Schüler und Schülerinnen besuchten seit 1843 die Anstalt, davon 2129 aus dem deutschen Reich, 1081 aus dem übrigen Europa, 483 aus überseeischen Ländern. Es studirten 2061 junge Männer und 1632 Damen. Aus Sachsen stammten 298 Schüler und 320 Schülerinnen, zusammen 618 Zöglinge, aus Preussen 540 Schüler und 429 Schülerinnen. Anlässlich der Stiftungsfeier ist im Verlage von Breitkopf u. Härtel eine Statistik des Konservatoriums von Dr. Karl H. Whistling erschienen, in welcher die Namen der sämmtlichen bisherigen Schüler und Schülerinnen des Institutes, die Programme der Prüfungskonzerte am Schluss des ersten, des fünfundzwanzigsten und des vierzigsten Lehrjahres, ein Brief Mendelssohns an den Kreisdirektor von Falkenstein, aus dem Jahre 1840, befreffend die Gründung einer Musikschule, und die Porträts von Mendelssohn, Hauptmann, E. F. Richter, Moscheles und Ferd. David enthalten sind. Diese Broschüre in 4° Format ist durch den Buchhandel zu beziehen und dürfte namentlich für die ehemaligen Schüler des Leipziger Konservatoriums von Interesse sein.

London. Die Oper „Colombe" von A. C. Mackenzie hat einen aussergewöhnlichen Erfolg gehabt. Die dortigen Blätter schreiben voller Begeisterung über die Novität, die man als einen entschiedenen Triumph für die englische Kunst bezeichnet.

Neubrandenburg. Am 11. April c. veranstaltete Herr A. Naubert mit seinen Klavierschülern ein Konzert. Aus dem reichhaltigen Programme seien erwähnt: Bach, Italienisches Konzert, Schubert, Impromptu in Es-dur, Naubert, Irrlicht, Chopin, Polonaise in Cis-moll, Raff, Schweizerweise No. 5, Heller, Spaziergänge eines Einsamen No. 1, Naubert, Polonaise, Liszt, La Charité, Chopin, Fantasie in F-moll. Die Vorträge fanden bei dem zahlreich versammelten Publikum sehr freundliche Aufnahme.

Venedig. Zu Ehren Richard Wagner's fand am 19. April eine Feier auf dem grossen Kanal vor dem Palaste Vendramin statt; durch das deutsche Orchester des Richard Wagner-Theaters gelangten die Ouverture zum „Tannhäuser" und der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" zur Aufführung. Mit dem italienischen Königsmarsche begann und schloss die musikalische Feier. Gegen 400 Gondeln umgaben die Barke, auf der sich das Orchester befand.

— Kürzlich fand die erste Aufführung des „Rheingold" unter Angelo Neumann's Leitung im „Teatro Fenice" statt. Die Aufnahme war eine enthusiastische. Frau Hedwig Reicher-Kindermann und Herr Lieban erregten Furore.

Meinungs-Austausch.

Der in Nr. 2 d. Bl. durch Herrn Georg Langenbeck in Wolfenbüttel gemachte Vorschlag zur Bildung eines Verbandes Deutscher Musiklehrer und Lehrerinnen entspricht einem im wörtlichen Sinne „tiefgefühlten Bedürfnisse". Die idealen Motive, welche Herr L. seinem Vorschlage giebt, ehren ihn wie die Sache. Ich glaube aber mit Herrn Prof. Alsleben (s. dessen Erörterung in Nr. 3 d. Bl.), dass eine Verwirklichung des schönen Planes nur auf der Basis von zunächst materiellen Zielen erreicht werden kann. Gebt man den Dingen auf den Grund, so erweisen sich die materiellen Motive für das L.'sche Projekt auch sogar als die dringlichsten, schwerstwiegendsten.

Das Musiklehrerthum hat in den letzten Dezennien eine so haarsträubend grossartige Vermehrung erhalten, dass bei entsprechendem Fortschritt die Musiklehrer in einigen Jahren gezwungen sein werden, anstatt ehrsamer Scolaren sich gegenseitig zu unterrichten. In manchen Fällen würde das entschieden von grösstem, ideellem Nutzen sein; das materielle, pekuniäre Resultat aber dürfte wohl Niemandem besonders erstrebenswerth scheinen. Wer giebt heutzutage nicht Musikunterricht? Alte Jungfern, deren abgelebte Finger mit Müh und Noth „La prière d'une vierge" herunterklappern; junge Konservatoristinnen, die sich an der ersten Cramer'schen Etüde abarbeiten; Elementarlehrer, Komptoiristen, Gerichtsdiener — ich könnte sogar einen Barbier nennen, der sich in unsere Reihen emporgeschwungen und durch Stundengeben und Klavierhandel ein ganz vortreffliches Geschäft macht. Es ist eine leichte Aufgabe den Beweis zu erbringen, dass nicht der fünfte Theil der gegenwärtig in Deutschland durch Musikunterricht existirenden und vegetirenden Personen die erforderliche musikalische und pädagogische Befähigung besitzt. Hier in Bonn z. B., einer Stadt von 32,000 Einwohnern, zählt das Adressbuch an 80 Musiklehrer und Lehrerinnen auf. Davon besitzen höchstens $^1/_5$ die wünschenswerthe akademische, höchstens $^1/_3$ eine genügende private Ausbildung. Mindestens dieselbe Anzahl von Personen aber ertheilt hier noch Musikunterricht, welche im Adressbuch in dieser Eigenschaft gar nicht angegeben ist. Ein ähnliches oder gleiches Verhältniss waltet allerorts. Noch jüngst schrieb mir ein bekannter, tüchtiger Musiker aus Sachsen einen langen Klagebrief, welcher namentlich die, übrigens auch hier zu Lande grassirende, Konkurrenz der Elementarlehrer zum Gegenstande hat. Doch wozu weiter einen Missstand beleuchten, der einem Blinden sichtbar daliegt?

Der Drang nach einer festen Konsolidirung unserer Berufsklasse scheint mir lediglich aus den traurigen Folgen der fragwürdigen äusseren Existenz zu entspringen, in welche die Berufsmusiker durch die täglich mehr überhandnehmende Lehrpfuscherei gestürzt werden. Selbst der begabteste und tüchtigste Musiklehrer vermag auf die Dauer, wenn er nicht besonderes Glück oder einiges Kapital sein eigen nennt, der Konkurrenz jenes Pfuscherthums kaum

Stand zu halten. Ich kenne persönlich manche ganz vorzügliche, sogar „akademisch“ gebildete, Lehrkraft, welche durch diese Konkurrenz faktisch zum Hungern verurtheilt ist.

Dem Publikum die Schuld für derartige Erscheinungen in die Schuhe schieben wollen, wäre Unrecht. Man kann vom grossen Publikum — und von diesem wird der Künstler, was seine materiellen Interessen betrifft, stets abhängig sein — weder die pädagogische Einsicht noch das gesunde musikalische Urtheil verlangen, die beim Engagement eines Lehrers maassgebend sein müssten. Die Musik, in specie das Klavierspielen ist eine reine Modesache geworden und die einzelnen Mitglieder des Publikums suchten dieser Mode zu huldigen, wie jeder anderen, nach Massgabe ihrer pekuniären Leistungsfähigkeit. Trägt die Frau Kommerzienräthin die neue Façon eines Federhuts, so muss die Frau Rechnungsräthin natürlich dieselbe haben. Jene aber lässt sich den Hut mit echten Straussenfedern direkt aus Paris kommen; diese ihn von einer Nähmamsell im Hause garniren. Straussenfedern gehören natürlich dazu, aber die Frau Rechnungsräthin begnügt sich mit — imitirten.

So lange ein Musiklehrerbedürftiger an einem fremden Orte zu fragen hat, nicht: „Wer giebt hier Musikunterricht?“ sondern: „Wer giebt hier keinen Musikunterricht!“ so lange darf das Publikum seine Hände in Unschuld waschen.

Die Hauptschuld an dem offenbaren Niedergange der materiellen Lage und der entsetzlichen Vermehrung des Musiklehrerstandes tragen die Musiklehrer selbst. Sie ziehen sich selber den Boden unter den Füssen fort durch ihr unpraktisches, kurzsichtiges Denken, ihre Energie- und Kopflosigkeit.

Billige, billigere und billigste Musiklehrer wird es stets geben, so lange nicht ein Normal-Honorar-Tarif — vor dem uns Gott in Gnaden bewahren möge! — existirt. Dass aber unter Jenen, wie unter den weniger billigen Musiklehrern auch solche geduldet werden, welche auf diesen Titel kein Anrecht haben, impotente Pfuscher und Schwindler, man „made after supper of a cheese-paring“ — das erscheint unbillig und jeder ehrliche Mensch und ordentliche Musikant hat die Pflicht, die definitive Ausstossung derartiger Personen zu fordern. Gerade diese „Wilden“ sind es, welche die Berufsmusiker auf's schwerste schädigen, den ganzen Stand degradiren, mit einem Worte: das Geschäft verderben.

Der Vorschlag des Herrn Langenbeck ist also werth, mit allen Mitteln und von allen Seiten gefördert zu werden. So lange er keine staatliche Unterstützung findet, oder eine staatliche Prüfung oder Konzession*) von den Musiklehrern gefordert wird, kann der Einzelne und wäre er ein Herkules den existirenden Augiasstall nicht ausräumen. Es muss also die Gesammtheit eintreten. L'union fait la force.

Die Gründung eines ganz Deutschland umfassenden Musiklehrer-Verbandes, in welchen nach dem Vorschlage von Prof. Alsleben nur Solche aufgenommen werden können, welche sich über ihre Befähigung genügend ausweisen, würde in erster Linie das unserem Stande absolut mangelnde Gefühl der Zusammengehörigkeit aufwecken; sie würde dem Pfuscherthum die Lebensadern unterbinden, indem sie dem Publikum bei der Wahl eines Lehrers eine untrügliche Richtung, eine positive Garantie gewährte; sie würde — doch was sie auch sonst noch würde und sie würde noch viel, sehr viel — an diesen beiden Dingen liesse sich vorläufig schon genügen.

Es ist eine Existenzfrage des ganzen Standes, um die es sich hier handelt, eine Existenzfrage auch in ideeller Beziehung. Materie und Geist sind zwar untrennbare Dinge. Wir können keine idealen Zwecke erreichen, wenn nicht die materiellen Vorbedingungen dazu in unserer Gewalt sind. Sine Cerere et Baccho friget Venus!

Ich möchte also vorab als nächsten Schritt zur Verwirklichung des L.'schen Vorschlags die Abfassung eines Aufrufs an die deutschen Kollegen befürworten, welcher in kurzer, prägnanter Weise die Nothwendigkeit der Gründung des geplanten Verbandes darthut und alle Fachmusiker zum Beitritte auffordert. Die Kosten für Druck und Vorbereitung dieses Aufrufs, sofern die Fach- und Tagespresse denselben nicht unentgeldlich aufnimmt, müssten durch freiwillige Beiträge Einzelner und der existirenden Musiklehrer-Vereine aufgebracht werden. Ich bitte die geehrte Redaktion gef. mittheilen zu wollen, ob sie geneigt ist, hierfür in diesem Blatte eine Sammlung zu eröffnen? Ich zeichne gerne. Die Gründung von Krankenkassen, welche Herr Prof. Alsleben befürwortet, kann wohl erst nach Konstituirung des Verbandes in Anregung gebracht werden. Für eine Krankenkasse, deren Wirksamkeit vielleicht erst 10 oder 20 Jahre nach ihrer Stiftung beginnen dürfte,*) wird sich wohl schwerlich so leicht Jemand begeistern, am wenigsten ein Musiklehrer, der in den meisten Fällen gar nicht das Recht hat, krank zu werden, weil ihm die Mittel fehlen, nicht gesund zu sein. Die Krankenkasse müsste das Gebäude des projektirten Verbands krönen. Also zunächst Mittel und Wege und schnelle, kurze Mittel und Wege zur Konstituirung des Verbandes. Alles Uebrige wird sich dann leicht von selbst finden.

Bonn a./Rhein. Josef Schrattenholz.

*) Einem on dit zufolge soll für die Rheinprovinz eine Regierungsverfügung bestehen, welche von dem Musiklehrer eine öffentliche Prüfung und Konzession verlangt. Ich werde mich danach erkundigen und Näheres demnächst mittheilen. Anm. d. Verf.

*) Eine Krankenkasse kann bei genügender Betheiligung in viel kürzerer Zeit ihre Wirksamkeit entfalten. Die unsrige zahlte schon nach einem halben Jahre ihres Bestehens Unterstützungen. Nach reiflicher Erwägung der Verhältnisse bleibt unser Vorstand bei dem Vorschlage des Herrn Prof. Alsleben, zuerst zur Gründung einer Krankenkasse aufzufordern, stehen und werden in kurzem die ersten dazu erforderlichen Schritte gethan werden. E. B.

Antworten.

L. G. Mons. Die Stelle befindet sich in den Küster'schen populären Vorträgen über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils (Leipzig, Breitkopf & Härtel) und lautet: „Tag und Nacht sind die Rhythmen des Tages, der Einheit zweier, bald längerer, bald kürzerer, verschiedenen Zeiten. Frühling, Sommer, Herbst und Winter sind die Rhythmen des Jahres, Einheiten von bestimmten Tagen, Wochen und Monaten, die in ganz verschiedener Weise, bald heller, bald trüber, bald leichter, bald schwerer an uns vorübergleiten.

Die Uhr schlägt aber unerbittlich den Takt in jeder Stunde, unbekümmert darum, ob wir die Zeit weilen oder schneller vorüberrauschen lassen möchten. So zieht auch der Kalender gleichmässig nach jeder Woche und jedem Monat seinen Taktstrich und schweigt davon, ob uns freudige, oder traurige Tage beschieden sind.“

Herrn **W. R. Landsberg.** Es ist mir beim besten Willen nicht möglich, Ihren Wunsch zu erfüllen. Denn thue ich es in einem Falle, dann habe ich die Pflicht, alle ähnlichen Einsendungen zu berücksichtigen und dazu mangelt mir der Raum.

Herrn **A. Sch. Riga.** 1. Motiv, das kleinste Glied

eines Tongedankens, (Arrey v. Dommer) aus dem sich das Tonstück organisch entwickelt. Phrase, ein Abschnitt, in der Regel eine kurze melodische Figur, deren einzelne Töne in ununterbrochner Folge ausgeführt werden. — 2. Dr. Langhans, Musikgeschichte in 12 Vorträgen. (Leipzig, Leuckart.) Preis Mk. 2.40. — 3. Die Methode über das Aufsetzen der Hand ist sehr praktisch, nur das Eindrücken der Fingerknöchel auf dem Handrücken halte ich für schädlich. Das Handgelenk muss mit der Höhe des dritten Fingers eine grade Fläche bilden.

Frl. A. Ich unterdrücke die Notiz in Ihrem Interesse. —

H. H. Frankfurt a. M. Sehr erfreut über den werthvollen Beitrag, sowie über die schönen Worte im Zeitungsausschnitt. Vielen Dank für beides.

L. M. Bremen. Das Genie vollbringt eben Wunder, es verwandelt Steine in Gold und einen Thorzettel in Musik. Ob Händel letzteres vollbracht habe, dafür lassen sich wohl schwerlich Beweise beibringen, aber wohl dafür, dass Josquin de Près (1540–1521) den Stammbaum Christi zweimal in Musik gesetzt hat, einmal nach dem Evangelium des Matthäus und einmal nach dem des Lucas.

Th. St. Hannover. Denjenigen Theil Ihrer gütigen Mittheilung, der mir nicht bekannt war, mit Dank benutzt.

F. H. Stendal. In den meisten Ausgaben finden Sie den Nachschlag *d e*. Für berechtigt halte ich *dis e* nur, wenn der Triller anstatt mit *d* mit *f* angefangen wird.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der April-Sitzung theilte der Vors. Prof. Dr. Alsleben zunächst mit, dass das Konzert der Gesanglehrerin Frau Agnes Eiswald, zu Gunsten der Krankenkasse des Vereins, einen Reinertrag von 50 Mark ergeben habe. Darauf widmet derselbe dem verstorbenen Mitgliede Hrn. Eduard Rohde, Komponist und Organist, einen herzlichen, ehrenvollen Nachruf. Ferner wird mitgetheilt, dass der Berliner Organistenverein unter denselben Bedingungen, wie der Berliner Tonkünstlerverein, einen Kartellverband mit dem Berliner Musiklehrerverein eingegangen sei.

Es folgte der Vortrag des Herrn Prof. Emil Breslaur: „Ueber das Andantino". Der Vortragende theilt zunächst die verschiedenartigen Ansichten hervorragender Autoritäten über das Wesen des „Andantino" mit, wobei er mit Rousseau begann. Zweierlei Meinungen machen sich bemerkbar; nach der einen (zu der sich z. B. Rousseau, Marx, Riemann etc. bekennen) sei Andantino langsamer als Andante, während es nach der andern (Kullak, Arrey v. Dommer, Reissmann, Bussler u. A.) schneller als das Andante zu nehmen sei. Eine dritte Gruppe (darunter Beethoven, Proksch, Tiersch etc.) befindet sich im Zweifel. Das Ergebniss der metronomischen Statistik ist ebenfalls hinsichtlich des Andantino-Tempo ohne Entscheidung. Der Vortragende, welcher selbst mehr anregen als eine feste Entscheidung geben will, neigt zu der Ansicht hin, dass Andantino schneller als Andante zu nehmen sei, möchte indess den Ausdruck, (nach Analogie von Rondino, Sonatine) falls sich das Diminutiv Andantino rechtfertigen liesse, nur auf die Form der Komposition bezogen wissen. — Der Meinungsaustausch ergiebt, dass hinsichtlich des Tempo's alle der Ansicht sind, Andantino sei bewegter als Andante, so namentlich Prof. Dr. Alsleben, Dr. A. Kalischer, Dr. H. Bischoff und Prof. Loeschhorn. Herr Dr. Kalischer ist übrigens der Ansicht, dass Andantino zweierlei bedeutet, etwas, was auf das Tempo und etwas, was auf die Tonform hindeutet; in letzterer Hinsicht wäre es ein kurzgefasstes Tonstück im Geiste des Andante. — Darauf trug Herr Albert Werkenthin auf einem Flügel, aus der Hofpianofortefabrik von Kaps in Dresden, mehrere Klavierkompositionen von W. Bargiel (II. Fantasie, op. 12) und E. Rudorff (4 Fantasiestücke, op. 10) vor, von denen besonders die letzteren, vermöge ihres poetischen Inhalts, fesselten. Frau Dr. Paula Gierke sang Lieder von A. Holländer und C. Grammann, deren Begleitung Herr Dr. H. Bischoff freundlichst übernommen hatte. Alle Vorträge wurden beifällig aufgenommen.

Dienstag den 8. Mai, Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Vortrag des Hrn. Dr. Alfred Kalischer: „Begründung einer Theorie des Triolen-, Quintolenwesens". — Mittheilungen über den zu gründenden Verein Deutscher Musiklehrer und Lehrerinnen.

Druckfehler-Berichtigung.

In No 8 Seite 101 muss es heissen: 2. Spalte, Zeile 18 von unten „Etymologie" statt „Ethymologie" Seite 102, Zeile 1: „so auch" statt „so eben auch", Zeile 6: „als ja auch das hebräische" statt „als je auch das bekannte", Spalte 2, Zeile 1: „sepelire" statt „sepeliere", ebenda: „Nomen" statt „Namen".

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Wie wird der Unterrichtsstoff dem Verständniss des Schülers vermittelt?

Von **Emil Breslaur.**

I. Schwieriger Rhythmus.

> Nie darf ein Moment der Eintheilung unbeachtet bleiben, wäre es auch nur der Punkt eines Punktes vom Achtel. Was darin wissentlich gefehlt wird, ist mathematischer Betrug und führt gradeswegs zur musikalischen Unvernunft — — drum walte in der Eintheilung die grösste Gewissenhaftigkeit und Strenge, bis dem Schüler die Erfüllung des Gesetzlichen in der Zeit zur eigensten Natur wurde und er so zur Stufe gebildeter Freiheit vordrang. L. Köhler.

Grosse Mühe bereitet dem Schüler oft die richtige Eintheilung rhythmisch schwieriger Stellen. Selbst wenn er die Taktheile, die Viertel, die Achtel u. s. w. auch richtig zählt und spielt, wenn er auch im Stande ist vier zweiunddreissigstel z. B. gleichmässig auf ein Achtel, drei Triolen-Achtel gleichmässig auf ein Viertel zu bringen, so will doch die genaue Vertheilung der in manchen Takten enthaltenen kleineren, ungleichartigen Notenzeitwerthe in die grösseren Fächer, die Takttheile, selten gelingen.

Wie leitet man nun den Schüler zur gleichmässigen Vertheilung rhythmisch schwieriger Stellen an? Vormachen seitens des Lehrers und Nachspielenlassen wird bei manchen Schülern vielleicht zum Ziele führen, ist vielleicht auch für manchen Lehrer das einzige Mittel, das ihm zur Erreichung dieses Zieles und zur Bildung des Taktsinnes überhaupt zu Gebote steht. Doch ist vor diesem rein mechanischen Thun ernstlich zu warnen, vielmehr ist es Aufgabe des Lehrers den Schüler anzuleiten, selbst die richtige rhythmische Eintheilung eines Tonstückes zu finden und auszuführen. Aus dem Geiste des Schülers heraus muss der Lehrer auch auf diesem Gebiete des Unterrichts zu entwickeln verstehen, auf die Ausbildung der Verstandesthätigkeit, des Wahrnehmungsvermögens als auf die Hauptaufgaben jedes guten Unterrichts muss auch hier besonderes Gewicht gelegt werden.

Wie dies zu geschehen habe, soll die folgende Katechese lehren, und wählen wir dazu den achten Takt der fünften Variation aus Mozarts A-dur-Sonate. Die ersten sieben Takte bieten für die richtige Eintheilung keine besonderen Schwierigkeiten.



* Der Punkt ist der Anschaulichkeit halber etwas weiter als gebräuchlich nach rechts gesetzt worden.

Lehrer. Welchen Takt haben wir in dieser Variation?

Schüler. Wir haben in dieser Variation $^6/_8$ Takt.*)

L. Welches sind die in diesen 8 Takten vorkommenden kleinsten Notengattungen?

Sch. Die in diesen 8 Takten vorkommenden kleinsten Notengattungen sind 64 tel.

L. Wir haben früher im allgemeinen die kleinsten Notengattungen des Stückes beim Taktzählen zu Grunde gelegt. Hier wird es aber nicht gut möglich sein. Wir können nicht 64 tel zählen, denn wir müssten zu viel und zu schnell zählen und würden doch bei aller Schnelligkeit des Zählens nur ein sehr langsames Tempo erhalten. Welches ist die den 64 teln nächstgrössere Notengattung?

Sch. Die den 64 teln nächstgrössere Notengattung ist die der 32 tel.

L. Wie viel 32 tel hat ein Ganzes?

Sch. Ein Ganzes hat zweiunddreissig 32 tel.

L. Wie viel 32 tel hat ein Halbes?

Sch. Ein Halbes hat sechszehn 32 tel.

L. Wie viel ein Viertel?

Sch. Ein Viertel hat acht 32 tel.

L. Wie viel ein Achtel?

Sch. Ein Achtel hat vier 32 tel.

L. Hat ein Achtel vier 32 tel, so haben 6 Achtel 6 × vier 32 tel oder wie viel 32 tel?

Sch. Folglich haben 6 Achtel vierundzwanzig 32 tel.

L. Diese vierundzwanzig 32 tel legen wir beim Taktzählen zu Grunde, indem wir zweimal von ers—te bis sechs—te zählen und auf jede Silbe ein 32 tel bringen. Betrachten wir zuerst die Noten für die rechte Hand. Was für eine Note ist die erste Note des 8 ten Taktes?

Sch. Die erste Note des 8ten Taktes ist eine 16 tel Note.

L. Du siehst hinter der Note einen Punkt, was bedeutet derselbe?

Sch. Der Punkt hinter der Note verlängert den Zeitwerth derselben um die Hälfte.

L. Wie viel beträgt die Hälfte in diesem Falle?

Sch. Die Hälfte beträgt in diesem Falle ein 32 tel.

L. Wir haben also ein 16 tel und ein 32 tel. Wie viel 32 tel sind das zusammen?

Sch. Das sind zusammen drei 32 tel.

L. Welche Geltung hat die nächste Note?

Sch. Die nächste Note hat die Geltung eines 32 tels.

L. Wie viel 32 tel haben wir also nun zusammen mit der ersten 16 tel Note und dem Punkte dahinter?

Sch. Wir haben zusammen vier 32 tel.

L. Was für eine Note ist die nächste?

Sch. Die nächste Note ist eine 8 tel Note.

L. Welchen Werth hat der Punkt hinter der Note?

Sch. Der Punkt hinter der Note hat den halben Zeitwerth derselben, also hier den Werth einer 16 tel Note.

L. Wie viel 16 tel haben wir nun zusammen mit dem vorigen Achtel?

*) Auf vollständige Antworten seitens der Schüler ist zu achten. Man dulde keine halben Sätze.

Sch. Wir haben zusammen mit dem vorigen Achtel drei 16 tel.

L. Wie viel 32 tel sind dies?

Sch. Dies sind sechs 32 tel.

L. Und wie viel 32 tel mit den nächstfolgenden zwei 32 teln?

Sch. Mit den nächstfolgenden zwei 32 teln sind es acht 32 tel.

L. Die beiden ersten Noten des Taktes ergaben, wie du dich erinnerst, vier 32 tel, wir haben also bisher mit diesen wie viel 32 tel?

Sch. Wir haben zwölf 32 tel.

L. Ja, oder die Hälfte der 6 Achtel des ganzen Taktes.

Der Lehrer lässt nun den Schüler laut und bestimmt in stets gleichen Zeitlängen **erste bis sechste** zählen und ebenso genau und in fest bestimmten Zeitlängen mit einem Stäbchen auf eine widerstandsfähige Fläche aufschlagen, so, dass Zählen und Aufschlagen genau in denselben Zeitpunkt fallen. Der Lehrer zeigt dabei auf die Note oder Pause, auf die je eine der Silben von erste bis sechste kommt. Dann wechselt der Lehrer mit dem Schüler. Der Lehrer zählt und der Schüler zeigt auf die Noten. Nun liest der Schüler die Noten des halben Taktes erst langsam, dann schneller und zwar streng im Takte nach dem Zeitwerth der Note, wozu der Lehrer taktirt, und spielt dann vorerst mit der rechten Hand allein, ohne den Doppelschlag zu beachten. Der Lehrer zählt. Dann spielt der Lehrer und der Schüler zählt. Zuletzt spielt und zählt der Schüler zugleich.

L. Wir kommen nun zu der Eintheilung der zweiten Hälfte des Taktes. Was für eine Note ist die erste?

Sch. Die erste Note ist eine 8 tel Note.

L. Was für eine ist die nächstfolgende?

Sch. Die nächstfolgende ist eine 16 tel Note.

L. Was ist das für ein Zeichen, das auf die ebengenannte Note folgt?

Sch. Es ist das Zeichen für ein Pause und zwar wird dasselbe durch die drei Querstriche als eine 32 tel Pause gekennzeichnet.

L. Hinter der 32 tel Pause ist ein Punkt. Was bedeutet derselbe?

Sch. Der Punkt hinter der 32 tel Pause bedeutet, dass die Dauer derselben noch um die Hälfte, also um ein 64 tel verlängert werden soll.

L. Wie lange Zeit musst du also pausiren?

Sch. Ich pausire so lange Zeit, als ich drei 64 tel zählen würde.

L. Auf die Pause von drei 64 teln folgt, wie du siehst, eine 64 tel Note. Diese mit den drei 64 teln der Pause und dem Punkte ergeben vier 64 tel, also zwei 32 tel, und wie viel 32 tel mit der vorangehenden 16 tel Note?

Sch. Sie ergeben mit dieser 16 tel Note vier 32 tel.

L. Wie viel 32 tel mit der der 16 tel Note vorangehenden 8 tel Note?

Sch. Mit dieser ergeben sie acht 32 tel.

L. Was für Noten folgen diesen acht 32 teln?

Sch. Es folgen nun acht 64tel.
L. Wie viel 32tel sind dies?
Sch. Das sind vier 32tel.
L. Wie viel 32tel hattest du vorher?
Sch. Ich hatte vorher acht 32tel.
L. Zähle die vier 32tel dazu.
Sch. Acht 32tel und vier 32tel sind zwölf 32tel.
L. Diese bilden die zweite Hälfte des Taktes. Jetzt betrachten wir zu Anfang der zweiten Hälfte des Taktes die im oberen System stehende, nach unten gestrichene Note *e*. Sie hat, wie du weisst vier 16tel, müsste also bis nach dem ersten 64tel *e* gehalten werden, wir können sie aber, eben dieses 64tels halber nur bis zum Eintritt dieser Note halten, also ein 64tel weniger als vier 16tel betragen.

Die zweite Hälfte des Taktes wird nun in derselben Weise einstudirt wie die erste.

L. Wir kommen nun zu den Noten im unteren Systeme. Was für einen Zeitwerth haben die beiden ersten übereinanderstehenden und nach oben gestrichenen Noten?
Sch. Sie haben den Zeitwerth einer Viertel-Note.
L. Bis zu welcher Note im oberen System muss dieses Viertel gehalten werden?
Sch. Es muss zu den Noten im obern Systeme so lange gehalten werden, bis ich vier 34tel gezählt habe. Die Klangdauer des *e* hat also ihren Abschluss hinter dem Achtel und vor dem dahinterstehenden Punkte.
L. Welchen Zeitwerth haben die nun folgenden übereinanderstehenden Noten $\frac{d}{h}$.
Sch. Die Noten $\frac{d}{h}$ haben den Zeitwerth einer Achtel-Note.
L. Bis zu welcher Note des oberen Systems muss dieses Achtel gehalten werden?
Sch. Es muss bis zum Beginn der zweiten Hälfte des Taktes gehalten werden, denn der Zeitwerth des Punktes mit den darauffolgenden zwei 32teln giebt zusammen ein Achtel.
L. Wir gehen noch einmal zu dem ersten Akkorde im Bass zurück. Was bedeutet der Punkt hinter dem *e*, der tiefsten Note des Akkordes?
Sch. Der Punkt bedeutet, dass die Klangdauer des Tones um die Hälfte verlängert werden soll.
L. Wie lange muss dieses *e* also gehalten werden?
Sch. Dieses *e* muss so lange als $^3/_8$ währen, also bis zum Schluss der ersten Hälfte des Taktes gehalten werden.
L. Wie vertheile ich nun die Bassnoten der zweiten Takthälfte auf die Noten im oberen System?
Sch. Die obere Bassnote des ersten Akkordes in der zweiten Hälfte des Taktes *d*, ist $^1/_8$, sie hat den Zeitwerth der im oberen System liegenden Akkordtöne $\frac{h}{g}$. Ich zähle also vier 32tel = e r s - t e, z w e i - t e. Die Bassnote *cis* wird mit dem oben liegenden *a* zugleich angeschlagen und so lange gehalten, bis ich d r i t - t e, v i e r - t e gezählt habe. Für f ü n f - t e, s e c h s - t e ist eine Pause.
L. Wir haben nun noch eine Viertelnote, das *a* im Bass. Bis zu welchen Noten hat dieses Viertel Geltung?
Sch. Dieses Viertel hat bis zur Achtel-Pause im Bass und bis zum Eintritt der 8 mit *fis* beginnenden 64tel im obern Systeme Geltung.
L. Wir gehen nun noch einmal zum Anfang des obern Systems zurück. Du siehst hinter der ersten punktirten Note über dem System ein Zeichen, was bedeutet dasselbe?
Sch. Das Zeichen bedeutet, dass hier ein Doppelschlag gespielt werden soll.
L. Was ist ein Doppelschlag?*)
Sch. Ein Doppelschlag ist eine Verzierungsart.
L. Woraus besteht ein Doppelschlag.
Sch. Der Doppelschlag besteht aus dem oberen und unteren Hilfstone des Grundtons, der Grundton ist zwei Mal vorhanden.
L. Wie folgen die Töne auf einander?
Sch. Erst der obere Hilfston, dann der Hauptton, dann der untere Hilfston und wieder der Hauptton.
L. Die erste Note in diesem Takte ist $^1/_{16}$ mit einem Punkte, demzufolge eine dreitheilige Note; wie wird der Doppelschlag nach einer dreitheiligen Note ausgeführt?
Sch. Der Doppelschlag nach einer dreitheiligen Note fällt auf die Hälfte der Zeit zwischen Note und Punkt, hat also seinen Abschluss in dem Augenblicke, in dem der Zeitwerth des Punktes beginnt. Der das zweite Mal wiederkehrende Grundton kommt auf den Punkt und zwar hat derselbe den Werth des Punktes, also hier $^1/_{32}$.
L. Was bedeutet das ♯ unter dem Zeichen?
Sch. Das ♯ unter dem Zeichen bedeutet, dass der untere Hilfston erhöht werden soll; steht das ♯ über dem Zeichen, so wird der obere Hilfston erhöht.
L. Aus welchen Noten besteht nun dieser Doppelschlag?
Sch. Dieser Doppelschlag besteht aus den Noten: *fis*, *e*, *dis*, *e*. (S. Ausführung am Schluss.)

Nachdem der Doppelschlag vom Schüler notirt und besonders geübt worden ist, liest, taktirt und spielt der Schüler noch einmal in der früher angegebenen Weise abwechselnd mit dem Lehrer die Noten im Violinschlüssel. Ebenso werden die Bassnoten eingeübt. Es folgt die harmonische Analyse. Darauf spielt der Schüler die Bassnoten, der Lehrer spielt dazu die Noten im Violinschlüssel, dann umgekehrt der Lehrer die Noten im Bassschlüssel, der Schüler die im Violinschlüssel. Zuletzt spielt der Schüler mit beiden Händen zugleich bei lautem, scharfem Zählen und in Verbindung mit den vorangehenden 7 Takten. Nach und nach, doch nur sehr langsam, hört das Zählen der kleineren und kleinsten Zeittheile auf, man fasst erst wenige derselben, später mehrere zu einer Zeiteinheit zusammen, bis der Schüler im Stande ist, die kleinen

*) Der kleine Abschnitt über den Doppelschlag ist als Abfragen von etwas bereits Gelerntem, nicht aber als entwickelnde Katechese zu betrachten.

Zeitwerthe des Taktes auf die einzelnen Viertel ohne mehr als diese zu zählen, richtig zu vertheilen und zu einem schönen, fliessenden Ganzen abzurunden. Zeigt sich aber die geringste Ungleichheit in der Ausführung der kleineren Zeitwerthe, so kehre man auf einige Zeit wieder zu der anfangs geübten Zählweise zurück.

Man halte diese anscheinend langwierige Durchnahme ja nicht für überflüssig. Die wirklichen Schulmänner unter den Musikern werden ihre Nothwendigkeit bei Schülern mit gering ausgeprägtem Gefühl für Takt und Rhythmus zu würdigen verstehen, sie werden wissen, welche Wichtigkeit der Anschauung beim Unterricht sowie der durch obiges Verfahren zu erzielenden Bildung des Denkvermögens sowie des Gefühls für Ordnung und Deutlichkeit beizumessen ist.

Hat man den Schüler nur einige Male in so gründlicher Weise zum selbstständigen Nachdenken über die richtige Takteintheilung angeleitet, dann wird ihm genaue Eintheilung rhythmisch komplizirter Stellen keine Schwierigkeiten mehr bereiten, während andrerseits der Kampf mit solchen Stellen niemals aufhören, der Schüler niemals zur klaren Erkenntniss derselben und zur Sicherheit in der Ausführung gelangen kann.



Das Zeitalter der Familie Scarlatti.

Von **Louis Schlösser.**

I. Alessandro Scarlatti.

(Schluss.)

Das Programm, in grösserem Massstab als üblich vorgesehen, bot nach der Ouverture [man nannte sie damals Sinfonie, deren Erfindung sogar A. Scarlatti zugeschrieben wird (?)] zur Oper „Odoacre“, im Jahre 1694 im Theater San Bartolomeo aufgeführt, noch mehrere Gesangscenen aus demselben Werke, von den besten Künstlern dieser Bühne ausgeführt. Darauf erschien nun Scarlatti am Klavier. Die edle Persönlichkeit zog alle Augen sogleich auf sich, Würde und Bescheidenheit bezeichnete sein Wesen, und nach den ersten Takten schon verkündete sein Spiel den erhabenen Virtuosen in des Wortes rühmlichster Bedeutung. Antiker Ernst lag in dem Vortrage einer von kunstreichen Kombinationen durchwebten Sonate, womit er begann. Während die individuelle Physiognomie des Allegro dem tragischen Charakter des Stückes entsprach, verrieth die feine Behandlung der Tasten und melodische Verbindung der Töne im Andante den Meister des Gesanges, der niemals an unrichtiger Stelle zu athmen, den Sinn der Phrase zu trennen erlaubte. Die Sicherheit in den hierauf folgenden Schwierigkeiten des Finale musste die Hörer um so mehr in Erstaunen versetzen, als man wusste, dass seine anstrengenden Beschäftigungen ihm ein anhaltendes Studiren nicht gestatteten. Nichts aber lag ihm ferner, als durch den Glanz seines Spiels Sensation erregen zu wollen, die technische Ausbildung diente ihm allein, den Geist der Komposttion zur Geltung zu bringen, wie denn der Hauptvorzug seiner Künstlerschaft besonders in der Fähigkeit bestand, jede Nüance von der zartesten Klangfarbe an bis zur energischsten Tonfülle ausdrücken zu können. Zum Schlusse liess er unter anderen Solostücken, eine Improvisation über italienische Kanzonetten hören. Als Improvisator galt er als der Erste seiner Zeit an Reichthum der Phantasie, thematischer Durchführung, Schönheit und sinnlichem Wohlklang. Wenn wir bei diesen Aeusserungen allerdings den auf uns gekommenen Nachrichten seiner Zeitgenossen folgen, so dürften, abgesehen von diesem Urtheil, die prachtvollen Klavierwerke Scarlatti's allein schon die zuverlässigsten Belege für deren Glaubwürdigkeit sein. Welchen Jubel die ausserordentlichen Leistungen hervorriefen, lässt sich kaum mit Worten sagen; noch lauter wurde die Theilnahme, als der Marchese de Carpis die Mittheilung machte, dass der Papst Scarlatti die Ritterwürde des goldenen Sporns verliehen habe.

So war sein Leben reich an Ehrenbezeugungen von nah und fern, errungen im friedlichen, aber nicht minder ernsten Kampfe, durch die Waffen des Geistes, durch eigene Verdienste; denn nicht in sklavischer Nachahmung hatte er an das Frühere angeknüpft, sondern im freien Walten Erweiterung der Kunst erstrebt.

Wer den gefeierten Künstler in den Strassen Neapels, am Meeresstrande bei den Marinari oder in Sorrento sah, wo er so gerne einsam weilte, und seine Lieder schuf, dem verrieth nichts an ihm, der die Einfachheit über Alles liebte und das prunkende Wesen hasste, den Meister. So wenig er sich durch seine Stellung der grossen Welt äusserlich zu entziehen vermochte, so stand er ihr innerlich doch fremd gegenüber. Sein Seelenleben bewegte sich in jenen Kreisen, wo Friede und Ruhe ihn umgaben, wo die Ideale sich zu Tönen gestalteten, die das geräuschvolle Treiben der Gesellschaft verscheuchte. Die liebste Erholung fand er in der Mitte seiner Schüler. Welch' eine Fülle von Wissen und Können entwickelte er bei den jugendlichen Talenten, wie wusste er ihren Geist zu befruchten, jeden Zweifel zu lösen, die Widersprüche zwischen starrem Verweilen, und ästhetisch freier Bewegung zu entfernen. Die bedeutsamen Worte, die er sprach, bestätigt durch das lebendige Beispiel in seinen Werken, wandelten die Lehrräume der Zöglinge in einen Tempel der Verehrung, die sie bis zu ihrem Ende dem edlen Manne mit wehmüthi-

ger Liebe bewahrten. — Und doch sollte gerade durch den Berühmtesten von diesen, Francesco Durante der Lebensabend des Meisters getrübt werden.

Scarlatti, obgleich der geniale Reformer, gestattete sich desshalb keinerlei Excentritäten, Verstandes- und Wissenskraft verbanden sich in seinen Schöpfungen, wie dies immer die Vorzüge berufener Geister sind. Eine Erschütterung dieser Fundamente dünkte ihm die Negation seiner Lehre, sie konnte nur seine Missbilligung finden. Durantes Hinneigung zu ungewöhnlichen Formenbildungen, das Vermischen der Strenge des Kirchenstyls mit weltlicher Verschönerung, der melodische Schmelz einerseits und die leidenschaftliche Bewegung andererseits in der Oper, hatten allmälig ihm den jüngeren Komponisten entfremdet, in dessen Experimenten er eine Verirrung in das Endlose erblickte. Darin aber lag der Irrthum! Nicht der Einzelne, sondern die gesammte Zeitströmung, die veränderte Anschauung hatten eine kontrastirende Geschmacksrichtung hervorgerufen, deren Formen und Prinzipien im Steigen begriffen, in Durante verkörpert, diesen zum vergötterten Liebling einer Generation erhoben, der ihrem Empfinden um so näher stand, je weiter er sich von den Maximen seines Vorgängers entfernte. Scarlatti's Sinn war zu feinfühlend, um die Kundgebungen nicht zu empfinden, wenn man ihn, den Altmeister, mit kühler Achtung begrüsste, während man den jüngern Günstling mit ungemessenem Applaus empfing, kannte er doch die wechselnde Laune seiner Landsleute. Aber im Gefühle der Vollkraft, die das Ringen um den Preis nicht zu scheuen hat, durfte er darum der Kunst nicht entsagen, in deren Sphäre seine Seele sich bewegte. Entfernt von der Aussenwelt, in geistiger Einsamkeit, konzentrirte sich auf's neue seine Thätigkeit auf ein Werk, das weitab von bekannten Pfaden, sein Genie auf's glänzendste bewähren sollte. Die Aufführung der Opera seria „Tigrane" 1715, setzte Neapel in die höchste Bewunderung für den so ungerecht Verkannten. Die Erfindungskraft, Schönheit der Melodien und Pracht der Instrumentirung (wobei schon damals der Effekt vierfach getheilter Violinen) enthusiasmirte das Publikum zu grenzenlosem Beifall. Maestro Scarlatti war wiederum der Held des Tages, Tigrane, seine vorzüglichste Schöpfung, das Losungswort aller Bühnen, die Goldquelle der Impresarii geworden. Mächtiger als irgend eine andere Komposition hat dieses Drama auf seine Zeitgenossen gewirkt; alle Kreise wetteiferten nun in Lobpreisungen eines Mannes, den lieblose Urtheile früher misshandelt hatten.

So ward ihm die Genugthuung durch Ernst und Schönheit seiner Kunstschöpfung die Blüthenkränze zu einer Zeit zu erwerben, wo die ungebändigte Willkür seiner mitlebenden Kunstgenossen in's Grenzenlose schweifend, zu Effektmitteln, durch bestechende Aeusserlichkeiten griff, wovon das Herz nichts empfand.

Gereift in der Schule der Erfahrung sehen wir Scarlatti noch im hohen Alter umgeben von seinen Schülern, die er noch immer durch sein Spiel entzückt, in unermüdeter kompositorischer Thätigkeit. Edel und liebevoll bleibt er der väterliche Rathgeber der Jugend, jedoch ist seine Stimmung ernster und nachdenkender geworden, die Träume der Jugend sind verflogen, seine Blicke ruhen jetzt auf dem Sohne und dem Enkel, ihrer Ausbildung widmet er seine Kräfte und sieht in ihnen sein Wirken verjüngt, seinen Nachruhm erhalten.

Scheiden wir auch jetzt von ihm auf einige Zeit, so steht doch sein Denkmal im Herzen vieler edlen Menschen, die Seiner nicht vergessen. Im Lebenslauf Domenico's Scarlatti werden wir seiner ferneren Wirksamkeit begegnen.

Musik-Aufführungen.

Zwanzigste Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins in Leipzig.

Von W. Langhans.

Ein Musikfest in Leipzig — wem fielen nicht dabei die viel-zitirten, nach Athen getragenen Eulen ein? Lag doch die Befürchtung nahe, dass die Einwohnerschaft einer Stadt, welche während des Winters so reichlich mit Musik gesegnet ist, wie Leipzig, einer der Saison unmittelbar folgenden neuen Tonkünstler-Invasion gegenüber eher eine abweisende als eine einladende Stellung nehmen werde; dass ferner die ausübenden Kräfte, nachdem sie lange Monate hindurch aufs äusserste angespannt gewesen, zu neuen Anstrengungen weder Lust noch Muth haben würden; und überdies lehrt uns eine alte Erfahrung, dass die eigentlich festliche Stimmung, welche zum Gelingen einer Tonkünstler-Versammlung wesentlich beiträgt, im rastlosen Treiben der Grossstadt weit schwieriger zu finden ist, als in einem jener vom Weltverkehr abgelegenen Musensitze, an denen ja Deutschland keinen Mangel hat. Dass sich alle diese Befürchtungen als grundlos erwiesen haben, dass vielmehr die leipziger Versammlung in keiner Beziehung hinter einer ihrer neunzehn älteren Schwestern zurückstand, wohl aber sie in mancher Hinsicht noch übertraf, dies ist ein neuer Beleg für die musikalische Lebenskraft der Stadt, für die altberühmte Gastlichkeit ihrer Einwohner, namentlich aber auch für die künstlerische Intelligenz und den aufopfernden Eifer derer, welche das Fest veranstaltet und zu glänzendem Abschluss geführt haben.

Unter den letzteren nenne ich vor allen Carl Riedel, der sich diesmal um den allgem. deutschen Musikverein doppelt verdient gemacht hat, da er neben den Mühen und Lasten, die er in seiner Eigenschaft als Präsident trägt, noch die Veranstaltung eines eigenen Konzertes übernommen hatte. Die künstlerische Richtung Riedel's und des nach ihm genannten Vereins ist mit wenigen Worten gekennzeichnet; sie ist dieselbe wie die des a. d. Musikvereins, insofern beide sich die Aufgabe gestellt haben, gediegene Werke unbekannter zeitgenössischer Komponisten,

sowie älterer, mit Unrecht vergessener Meister zu Gehör zu bringen, und bei der Wahl der Werke niemals den Neigungen des grossen Publikums zu schmeicheln, sondern lediglich der Stimme des künstlerischen Gewissens zu folgen. Wie Riedel beinahe ein Menschenalter hindurch diesem Grundsatz treu geblieben ist und sich durch diese Treue nicht weniger als durch seine Fähigkeiten als Musiker die Achtung der musikalischen Welt und die unbegrenzte seiner leipziger Mitbürger erworben hat, brauche ich dem Leser nicht in Erinnerung zu rufen. Er und sein Verein bewährten die genannten Eigenschaften auch in dem Konzert, welches am 3. Mai Nachmittags die Theilnehmer des Festes zur Eröffnung desselben in der alt-ehrwürdigen Thomaskirche versammelte. Das Programm war, ganz in Riedel's Sinne, aus Aeltestem und Neuestem zusammengestellt: den Anfang machte Giovanni Gabrieli's „Sonate pian e forte“, ein Orchesterstück aus dem Jahre 1597, für zwei Gruppen gedacht, deren eine mit Cornetto (im vorliegenden Falle Trompete) und drei Posaunen, die andere mit Streichinstrumenten und weiteren drei Posaunen besetzt ist. Die vom Autor mit dieser Gruppirung beabsichtigten scharfen dynamischen Kontraste, welche vor ihm in der Instrumentalmusik unbekannt waren, erklären den Titel dieser „Sonate“, deren Form übrigens in keiner Weise an die der modernen Sonate erinnert, sondern nur dem ursprünglichen Begriff dieser Gattung (ein „Klingstück“ um die Stimmung und Aufmerksamkeit für den folgenden Vokalsatz zu wecken) entspricht. Diesen Zweck erfüllte das Werk vortrefflich, denn die herben aber rührenden Klänge des Orchesters, die „unendliche Melodie“ in der man vergebens nach den gewohnten rhythmischen tonalen Einschnitten ausschaut, erhoben die Gemüther hoch über den Dunstkreis des realen Lebens, und man musste von ganzem Herzen den Worten zustimmen, mit denen der berühmte Schüler Gabrieli's, unser Heinrich Schütz, seines Meisters gedenkt: „Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war das! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, dem Amphion würde es ihn vorgezogen haben — — solch ein Mann des Gesanges war er.“

Wie später auch der Schüler ein Meister geworden, wie Schütz die Traditionen des grossen Venezianers erhalten und weitergebildet hat, dies lehrte uns die folgende Nummer des Konzertes: Heinrich Schütz' Oratorium „Die sieben Worte“. Deutlich und überzeugend verkündet dieses Werk, dass wir es in erster Reihe Schütz zu danken haben, wenn mit seinem grossen Nachfolger Seb. Bach unser Volk die Suprematie auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst errungen hat. Hier erkennt man den Dresdener Altmeister als einen Zukunftsmusiker in der rühmlichsten Bedeutung des Wortes; wenn ältere Komponisten der Passion die Reden Jesu noch stets vierstimmig setzen und nur den Evangelisten einstimmig aber in psalmodirendem Tone singen liessen, so erklingen hier die Worte des Heilands zum ersten Mal aus dem Munde eines Einzelnen (Bariton) und nicht im psalmodirenden, sondern im ariosen Stil. Eine andere Neuerung ist die, dass die Reden Jesu nicht, wie die des Evangelisten und der übrigen Einzelpersonen, von der Orgel, sondern vom Streichquartett begleitet werden, dessen Klänge sie mit einem geheimnissvollen Glanze, gleichsam mit einem Heiligenschein umgeben — ein Effekt, den bekanntlich Bach in seiner Matthäus-Passion zu wiederholen nicht verschmäht hat. Dramatisch belebte Chöre, wie in Schütz' später entstandenen „Vier Passionen“ findet man in diesem Werke noch nicht; der Chor spielt hier eine verhältnissmässig bescheidene Rolle, indem er sich darauf beschränkt, die Handlung mit einem Anfangs- und Schluss-Gesange betrachtenden Inhaltes gewissermassen einzurahmen. Aehnlich das Orchester, welches zweimal mit einer „Symphonie“ (für Streichinstrumente) hervortritt, den die Gemeinde darstellenden Chor von der Handlung trennend, und so einem sich erhebenden und niederfallenden Vorhang vergleichbar. Die Wirkung, welches dies Werk, allerdings in unübertrefflicher Ausführung durch den Riedel'schen Verein, das Gewandhaus-Orchester und die Solisten Frl. Oberbeck und Brünnicke sowie die Herren Dierich, Reum, Nöldechen und (an der Orgel) Homeyer, auf die Chöre ausübte, war von so ergreifender und fesselnder Art, dass die vor kurzem ausgesprochene Behauptung eines berliner Musikreferenten, man könne den Kompositionen der vor Bachischen Meister nur auf dem Wege musikhistorischer Reflexion Geschmack abgewinnen, vollständig widerlegt ist. Unbegreiflich, wie dieser Ausspruch, ist aber auch die Thatsache, dass ein Meister von der hohen Bedeutung Heinrich Schütz' seitens unserer Konzert-Dirigenten jahraus jahrein hartnäckig ignorirt wird, obschon die Aufführung seiner Werke nur geringe Schwierigkeiten bietet, sofern man sich der vortrefflichen, durchaus für die Praxis bestimmten Ausgaben Carl Riedels bedient, welcher sowohl die „Passionen“ wie die „sieben Worte“ vor Jahren bei Fritzsch in Leipzig veröffentlicht hat. Gegenüber diesem starren Kleben am Gewohnheitsmässigen, dieser trägen Scheu, sich über Bach und Händel hinauszuwagen, erscheint es doppelt verdienstvoll, dass der allgemeine deutsche Musikverein das ewigwahre Wort Verdi's beherzigt und bethätigt: „Tornate al antico, e sarà un progresso“, und neben seiner Hauptaufgabe, den zeitgenössischen Komponisten die Bahn zu ebnen, auch der Pflicht eingedenk ist, den alten, mit Unrecht vergessenen Meistern die ihnen gebührende Ehre zu geben.

Ist es, wie gesagt, der Hauptzweck des Vereines, die Werke der Zeitgenossen (namentlich der Mitglieder) öffentlich zu Gehör zu bringen, so kann man sich nicht wundern, wenn diese auf den Programmen seiner Versammlungen die grosse Mehrheit bilden. Diesmal waren die Novitäten so massenhaft, dass ich, um den mir zugemessenen Raum nicht zu überschreiten, von vornherein auf Besprechung jedes Einzelnen verzichten muss, und mich auf das Hervorragende einer jeden Gattung beschränke. Lassen wir der Kirchenmusik den Vortritt, so ist zunächst Felix Draeseke's grossartiges Requiem zu erwähnen, mit welchem das Thomas-Kirchenkonzert beschlossen wurde. Dies Werk, von dem ich zwei Sätze bereits in einem früheren Konzert des Riedel'schen Vereines

gehört habe, entsprach vollständig meinen, durch jene Sätze hervorgerufenen Erwartungen und scheint mir durchaus geeignet, falls unsere Chorvereine den Kampf mit den nicht geringen Schwierigkeiten der Ausführung ernstlich wagen wollen, dem Komponisten zu der ihm längst gebührenden Anerkennung zu verhelfen, und die Gleichgültigkeit, mit der das grosse Publikum seinem Streben bisher zugeschaut hat, endlich zu brechen. — Mit Ausnahme eines Kyrie und Gloria aus der C-Moll-Missa für Männerchor von Liszt, vorzüglich gesungen vom akademischen Männergesangverein Arion unter Leitung seines Direktors Richard Müller, sowie von den Solisten Dierich, Zimmermann, Reum und Jngel, bot das am folgenden Tage in der Nicolai-Kirche gegebene Konzert nichts, was an Bedeutung und Wirkung dem Requiem von Dräseke gleichgekommen wäre. Dennoch fehlte es auch hier nicht an tiefen und nachhaltigen Eindrücken; eine herrlichere Orgel als die der Nikolaikirche wird man in ganz Norddeutschland nicht finden und schwerlich auch bessere Spieler als die Herren Otto Türke (Tripelfuge in Es-dur von Bach) und Theophil Forchhammer (G-Moll-Sonate von Merkel). Der Sologesang war vertreten durch die Damen Bötticher und Kling sowie durch Herrn R. Wollersen, welche geistliche Lieder und Arien von Lessmann, Rheinberger und Cornelius Rübner vortrefflich zu Gehör brachten. Ungemein glänzend bewährten sich endlich noch unsere zwei berliner Virtuosen Anton Hekking (Violoncell) und Josef Kotek (Violine), der eine mit einem Adagio von Bargiel, der andere mit Adagio's von Albert Becker und eigener Komposition. Der herrliche Klang von Kotek's Stradivarius erregte allgemeine Bewunderung; um so grösser war die Ueberraschung, als man erfuhr, dass dieser Stradivarius nicht vor zweihundert Jahren, sondern Anno 1882 das Licht der Welt erblickt hat, auch nicht in Cremona, sondern in der Kurstrasse zu Berlin, in der Werkstatt des Geigenbauers L. Nenner, dem somit die Kunstindustrie unserer Reichshauptstadt einen Erfolg seltener Art verdankt.

Auf dem Gebiete der Kammermusik war die Ausbeute diesmal weniger reich als bei früheren Tonkünstler-Versammlungen. In den zwei ihr gewidmeten Konzerten im Gewandhaussaale kamen an grösseren Werken zu Gehör: Friedrich Kiel's Klavierquintett op. 75 und Volkmann's Streichquartett in G-moll, zwei Meisterwerke, denen man überall gern begegnet, deretwegen man aber nicht gerade nach Leipzig zur Tonkünstler-Versammlung zu gehen braucht. Von den Quartett-Novitäten fand eine Suite vom holländischen Komponisten Eduard du Hartog, ein graziös erfundenes und vortrefflich gearbeitetes Werk, reichen und verdienten Beifall, wogegen ein Quartett des Russen von Rimsky-Korsakoff nur theilweise den Erwartungen entsprach, welche dieser Künstler vor zwei Jahren in Magdeburg durch seine symphonische Dichtung „Antar" erregt hat. Die übrigen Instrumental-Vorträge bestanden in Variationen für zwei Klaviere von Heinrich von Herzogenberg, Frau Margarete Stern und Frl. Natalie Schilling), Transcriptionen Händel'scher und Rubinstein'scher Werke von Liszt (Hr. Reisenauer) und einer Violoncell-Sonate von Emanuel Bach, mit welcher die Dresdener Virtuosen Karl Hess u. Fr. Grützmacher das „tornare al antico" auch ihrerseits würdig vertraten und die Zuhörer zu stürmischem Beifall hinrissen. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass der letztgenannte Künstler an dem Erfolg des dresdener Quartetts Rappoldi-Sachse-Göring, Grützmacher den Hauptantheil hatte, wie denn die Leistungen desselben überhaupt die des leipziger Vereins, Petri-Bolland-Thümer-Schroeder, zu denen sich im Kiel'schen Quintett noch der Pianist Weidenbach gesellte, erheblich übertrafen. Von der grossen Zahl ein- und mehrstimmiger Lieder, die an diesen beiden Abenden zur Aufführung kamen, wüsste ich nicht viel Gutes zu melden; mit Ausnahme der Schumann'schen Mignon-Lieder, der „Heimath-Gedanken" von Cornelius, des „Abend" für zwei, und des „Liedes vom Winde" für drei Frauenstimmen von Reinhold Becker, endlich der Quartette für vier Solostimmen mit Begleitung zu vier Händen von Hans Huber op. 52, gab es nichts, was sich über die landläufige Lyrik erhoben und die Mühe der Ausführenden, unter denen Frl. Martha Rückwardt aus Berlin besonderes Lob verdient, gelohnt hätte. Bei dieser Gelegenheit seien unsere jüngeren Komponisten an die bedeutsamen Worte des zu früh verstorbenen Meistersängers Adolf Jensen erinnert, mit denen er einem Freunde die Vollendung seines letzten ergreifenden Liedes „Die Heimathglocken" ankündigt*): Meine letzte und grossartigste Sängerfahrt hat mich aus der Welt hinausgeführt, über wilde Haide und kahlen Fels, die Schaar hinter mir wurde immer kleiner und als ich auf der schwindelnden Höhe stand, war Niemand bei mir. Aber ich schaute unmittelbar in den blauen Himmel und die unermessliche Ferne, die wirklichen, echten Sonnenstrahlen drangen mir warm ins Herz. Nach dem, was ich nun oben sah, gelüstet's mich nicht, wieder hinabzusteigen und in der Ebene alberne Liebesliedchen zu flöten. Und damit sei dieser unselige Punkt für immer und ewig abgethan und begraben."

(Schluss folgt.)

Berlin, den 11. Mai.

Der unter Leitung des Herrn **Siegfried Ochs** stehende Gesangverein gab am 9. Mai ein Konzert, das den grossen Saal der Gesellschaft der Freunde bis auf den letzen Platz gefüllt hatte. Der junge Verein besitzt schöne Stimmen, singt sicher und nüancirt fein. Er brachte ausser kleineren Chören die Frühlingsbotschaft von Gade und Mirjam's Siegesgesang von Schubert künstlerisch abgerundet zur Aufführung. Das Sopran-Solo in letzterem hatte Frau M. Sabersky, eine Dilettantin mit schöner, sympathischer, umfangreicher und vortrefflich geschulter Stimme (sie verdankt ihre Ausbildung der Frau Büry) übernommen, und führte die Parthie mit lebendigem Vor-

*) „Aus Briefen Adolf Jensen's" Berlin, Trautwein. S. 130.

trage und durchaus stylvoll durch. Eine junge, vielversprechende Violinistin, Fräul. M. Wietrowetz, Schülerin Joachim's, führte sich durch den Vortrag von Spohr's Violinkonzert No. 9 vortheilhaft beim Publikum ein. Ihre Technik ist bereits ziemlich weit vorgeschritten, und der Vortrag des schwierigen Stückes liess in Bezug auf Reinheit und Sicherheit wenig zu wünschen übrig. Ueber den Pianisten Herrn Dreyschock und den Sänger Herrn Goldstandt ist in diesen Blättern schon berichtet worden. Es sind beides treffliche Künstler und ihre heutigen Leistungen verdienten vollauf den Beifall, der ihnen gespendet wurde. Herr Dreyschock spielte auf einem klangvollen Flügel aus Neufeld's Fabrik. *Emil Breslaur.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Direktor der Singakademie, Herrn Professor Blumner, ist der rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

— Dem College of Music in Cincinnati hat ein Musikfreund eine Schenkung von 900,000 Dollars gemacht.

— In dem von Karl Seitz herausgegebenen und bei Vieweg in Quedlinburg erschienenen Weihnachts-Album für die musikalische Jugend befinden sich einige sehr hübsche, frische und instruktive Klavierstücke auf der Stufe der leichteren Stücke in Kullak's Kinderleben. Der Verleger hat die Güte gehabt, meinen Wunsch um eine Separat-Ausgabe dieser Stücke zu erfüllen und ist dieselbe soeben zum Preise von 1 Mk. erschienen. Das Heft ist betitelt: Lieblings-Album für jugendliche Klavierspieler und enthält folgende vier Stücke: Knecht Ruprecht von Alban Förster, Ritter vom Steckenpferd von Nicolai v. Wilm, Puppentänzchen von V. Treibs und Heinzelmännchen von B. Vogel. Dieselben seien hiermit bestens empfohlen. E. B.

— Das unter Leitung des Herrn Kunze stehende Konservatorium in Stettin veranstaltete vom 7.—17. März vier Prüfungs-Aufführungen und ein Prüfungs-Konzert, in denen der um das Emporblühen seiner Anstalt hochverdiente Direktor Schüler in allen Stadien der Entwicklung vorführte. Gesang, Klavier und Violinspiel werden am Konservatorium besonders gepflegt. In allen Aufführungen wurden Instrumente aus der rühmlichst bekannten Fabrik des Königl. Raths Herrn Wolkenhauer benutzt.

— In Dresden starb am 7. d. M. der berühmte Gesanglehrer Prof. Gustav Wilhelm Teschner, der Nestor der deutschen Tonkünstler, im Alter von 82 Jahren.

Dessau. In vergangener Woche ging des verstorbenen H. H. Pierson Oper „Fenice" als Novität in Scene, und zwar, wie man schreibt, mit Erfolg. M. W.

Leipzig. In der Oper hatten wir am 14. April zum ersten Male Rubinstein's „Dämon". Das phantastische Werk hatte einen ganz ausserordentlichen Erfolg. An demselben hatten in gleichem Masse Theil der düster romantische, aus der russischen Sagenwelt genommene Stoff, die üppige mit bestrickenden Reizen ausgestattete, theils überaus gemüthvolle, theils tiefleidenschaftliche Musik und die ausserordentlich packende künstlerische Darstellung. Die grösste Wirkung erzielte die überaus originelle Balletmusik und das hinreissende grosse Duett.

Paris. Léo Delibes, der Komponist der Oper „Le roi l'a dit" und „Jean de Nivelle" hat mit seiner neuen (dritten) neuen Oper „Lakmé", Text von E. Gondinet und Philippe Gille, viele Erfolge errungen. Auguste Vitu fasst einen grossen Bericht im „Figaro", in die Worte zusammen: „Le succès de Lakmé a été éclatant et sera durable, car poème et musique sont trop délicats et trop fins pour ne pas meriter d'être entendus plusieurs fois par les connaisseurs."

Rom. Die Nibelungen haben einen durchschlagenden Erfolg gehabt, selbst Rheingold erregte grosses Interesse. In der Walküre enthusiasmirte besonders der erste Akt; der zweite Akt, obwohl erheblich gekürzt, ermüdete das andächtig lauschende Publikum, das jedoch im dritten Akt, namentlich am Schluss, von neuem in wiederholten Applaus ausbrach. Die Königin wohnte der Walküre vom ersten Akt ab bei.

Steele a. d. Ruhr. Seit 2 Jahren erscheint hierselbst ein Blatt „Sängerwarte", Organ der Zifferisten Deutschlands, das sich die Aufgabe gestellt, zur Verbreitung der Gesangziffern-Methode beizutragen. Auf Anregung des Chorregenten und Redakteurs des genannten Blattes, Herrn Kondring hierselbst, hat sich kürzlich ein „Verein deutscher Ziffristen" gebildet, dem schon viele Chorregenten, Geistliche und Lehrer angehören. Der Präses des deutschen Cäcilienvereins, Herr Dr. Witt, hat das Protektorat übernommen. Die königl. Regierung hat dieser neuen Methode ihre Aufmerksamkeit zugewandt, indem sie angeordnet, dass dieselbe an einigen Seminaren des Bezirks in den Uebungsschulen eingeführt und die dabei gemachten Erfahrungen bezw. Erfolge mitgetheilt werden sollen.

Wien. Ein Musikfreund, Herr Gustav Schwarz von Mohrenstern, der schon seit einer Reihe von Jahren für den besten Violin-Abiturienten des Wiener Konservatoriums jährlich einen Betrag von 100 fl. spendete, hat dieses Prämium durch Erlegung eines Kapitals von 2400 fl. Rente zu einem dauernden gestaltet. Eine gleiche Stiftung hat Franz Liszt für den besten Klavierschüler am Wiener Konservatorium errichtet.

Züllichau. Die verflossene Konzertsaison am Kgl. Pädagogium in Züllichau begann am 30. Octbr. 1882 mit einem Kirchenkonzert und schloss am 28. April 1883 mit der Aufführung von Gade's „Erlkönigs Tochter" für Soli, Chor und Orchester. Es kamen unter W. Irgang's Leitung in 13 Konzerten zum Vortrag, instrumental: für Orchester 8 Nummern, Streichorchester 2, Bläserchor 3, Trio 2, Violine und Klavier 11, Viol. und Physharmonika 1, Violoncell und Klavier 2, Cornet à piston und Klavier 4, Physhar-

monika und Klavier 3, Klavier-Solo 26, Bandonion 1; vokal: für gemischten Chor à capella 22, Frauen- resp. Knabenchor à capella 5, Duette 5, Terzette 2, Männerchöre à capella 7, Männerchöre mit Violine und Klavier 3, Chöre mit Soli und Orchester 1, Sologesänge 23. Im Ganzen also 131 Werke, ungerechnet die verschiedenen Kirchenmusiken an Sonn- und Festtagen und die Gesänge zu besonderen Feierlichkeiten der Anstalt. Komponisten waren einige 70 vertreten und zwar aus dem 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Bücher und Musikalien.

Neue Compositionen von Eduard Franck.

Besprochen von A. Naubert.

Vor nicht langer Zeit war dem Schreiber dieses die angenehme Aufgabe zugefallen, an gleicher Stelle eine Reihe neu erschienener Kompositionen des oben genannten Autors zu besprechen. Es lagen damals vor: Sechs Sonaten für Klavier zu 2 Händen. Vierzig Klavierstücke zu 2 Händen und ein Sextett für Streichinstrumente. In schneller Folge haben seitdem diejenigen Sachen die Presse verlassen, die uns heute beschäftigen sollen, nämlich Op. 42 Sonate für Pianoforte und Violoncello, Op. 44, drei Sonaten für Klavier zu 2 Händen, Op. 45, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 46, Duo für 2 Pianofortes und Op. 47, Sinfonie für grosses Orchester. Sämmtliche Kompositionen sind im Verlage der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen. Wenn ich schon in meinem früheren Referate über die Grundzüge der Franck'schen Arbeiten mich dahin äusserte, dass in denselben eine überaus grosse Schaffenslust, ein Drang zum Schreiben, der dem Komponisten dasselbe zum Lebensbedürfniss macht, ein edler Sinn und ein ruhiges, harmonisch abgestimmtes Gemüth zu erkennen sei, wenn sie die geschickte Hand und die Leichtigkeit, mit der die Arbeit vor sich geht, verriethen, so bestätigen die jetzt vorliegenden Sachen unverkennbar die Richtigkeit des damals ausgesprochenen Urtheils. Schon damals und noch mehr heute zeigte sich die Neigung des Komponisten für grosse Formen, insbesondere für die Form der Sonate. Bei der Besprechung der sechs Sonaten drängte sich der Wunsch auf, die Themen möchten etwas schwerer gewogen sein und die Arbeit eine mehr polyphone im besten Sinne. Ueberhaupt wich die Behandlung des Klaviers von der Art, wie sie uns in den mustergiltigen Vorbildern eines Beethoven und wohl auch eines Schumann zur Gewohnheit in der Sonatenform geworden ist, ab und hielt die Mitte zwischen dem von dort Ueberlieferten und der modernen Art der Klavierbehandlung, wie wir sie im Characterstück und ähnlichen Formen, die nach der klassischen Periode ihren Ursprung haben und die bis zur Heutzeit am meisten kultivirt wurden, finden. Wenn wir nun die vorliegenden 3 Sonaten des Op. 44 ansehen, so stehen wir dort Werken gegenüber, in denen die Klavierbehandlung allerdings dieselbe ist, deren Inhalt aber ein geistig grösserer ist, als der früheren sechs Sonaten. Am meisten gilt das von dem ersten Satze der ersten Sonate in F-moll da ist Schwung und Leidenschaft und auch besonders im ersten Thema Eigenart der Empfindung und des Ausdrucks, während das zweite Thema darin etwas nachsteht. Der Satz ist ohne Reprise geschrieben. Weder das Andante con moto in Des-dur, noch das ausgeführte Finale, in welchem auch viel warmes Leben pulsirt, erreichen denselben an Tiefe. Die zweite Sonate in E-moll enthält ein zierliches Scherzo als zweiten Satz, dem sich ein Andante in C-dur anreiht. Dieses Andante bringt ein kurzes Thema, welches mehrfach variirt wird, in ein Piu mosso übergeht und schliesslich in E dur die Sonate endet. Aus der dritten Sonate, die 4 Sätze hat, macht der erste F-dur, und das Andante in B-dur mit schönen Variationen den gewichtigsten Eindruck. Den zweiten, ein Allegro in C-dur, schädigt die Verwandtschaft seines Themas mit dem Allegretto aus Beethoven's Cis-moll-Sonate. Bei dieser Gelegenheit sei gleich bemerkt, dass Reminiscenzenjägerei nicht meine Sache ist und ich auch kein Unglück darin erblicken kann, wenn einem Komponisten ab und zu etwas in die Feder läuft, was Andre vor ihm schon gesagt haben. Weit schlimmer halte ich es, wenn nicht direkte Anklänge vorhanden sind, wohl aber die Themen so gestaltet sind, dass jede Wendung in ihnen an bekanntes erinnert, ohne dasselbe direkt zu enthalten. Mit solchen Themen gehts uns wie mit Gesichtern, die wir zwar nie gesehen, von denen wir aber doch die Ueberzeugung haben, sie müssten uns im Leben schon vielfach vorgekommen sein. Doch zur Sache! Ich kann diese Sonaten jedem guten Klavierspieler aufs angelegentlichste empfehlen, er wird sie mit dem Empfinden spielen, dass ihm in denselben ein gesunder Kern entgegentritt, dass sie ihm geboten sind von einem Musiker, der aus überquellendem Gemüthe ihm allerlei warm Empfundenes sagt, wenn auch nicht mit geistreich blinkenden Worten und überraschenden und weite Perspektiven eröffnenden Gedanken. — Ein schönes und dankbares Werk ist die Sonate für Violoncell und Klavier Op. 42. Auch ihr fehlt der Reiz des Originellen und der aufregende, prickelnde Effekt, aber dafür ist ihr Gemüth, Klangschönheit, Fluss und treffliche Verwendung der Instrumente eigen. Das Werk besteht aus 4 Sätzen, Allegro in F-dur, Scherzo in F-dur, Adagio in D-moll und Presto in F-dur. Am meisten sagen mir der 1., 2. und letzte Satz zu. Hinsichtlich der Arbeit und dem Satze gebührt dem Werke volles Lob. Die Erfindung reizt durch Frische und nimmer stockenden Fluss, wenn auch die Konturen sowohl wie die Farbe nicht durchaus neu sind. Ich möchte diese Sonate ebenso wie das folgende Werk Op. 45, Klavierquintett den betreffenden Kreisen aufs angelegentlichste empfohlen. Alle vier Sätze des Quintetts sind gleich schön. Es geht durch das Ganze ein Zug Beethoven'schen Geistes, wie überhaupt

der Komponist sich mehr der früheren als der zeitgenössigen Musikrichtung zuwendet. Es wäre ihm das letztere vielleicht im eigenen Interesse mehr zu wünschen, um von mancher Seite nicht das Wort zu erfahren: „er sagt uns nichts oder zu wenig Neues“. Wer sagt uns Neues? Parallelen finden wir fast zu Allem, was die Heutzeit bringt in den Werken unsrer Tonriesen Beethoven und Bach. Wir müssen uns freuen, wenn überhaupt Interessantes gesagt wird und neu und interessant ist nicht immer beisammen, auch alte Geschichten und Gedanken in neuer, schöner Fassung, von neuen Gesichtspunkten aus betrachtet, haben ihren Reiz und fordern unsre Theilnahme. Schon dass überhaupt die Formen der Kammermusik, der Sonate, wieder neu belebt und sich nach und nach den Eingang aller Orten wieder gewinnen werden, schon diese That verdient Beachtung und Anerkennung. Die vier Sätze des vorliegenden Quintetts sind Allegro in D-dur, Presto in D-dur, Andante con moto in A-dur und Allegro in D-dur. Während das erste Thema des ersten Satzes in weicher Melodik und interessanter Harmonieführung uns lieblich umspielt, hebt sich das zweite in straffen Rhythmen angenehm dagegen ab. Die Durchführung beschäftigt sich hauptsächlich mit dem zweiten Thema, dasselbe immer höher rückend, ich glaube, hier hätte vielleicht etwas kürzer verfahren werden können, die Rückkehr übergiebt dem Klaviere das erste Thema, während die Geigen kanonisch folgen. Sehr wirksam ist das Presto mit seinem gegen den Hauptsatz, der im ¾ Takt steht, sich im ²/₄ Takt bewegenden Trio in H-moll, das ein ziemlich eigenartiges Gepräge aufweist. Im Andante macht sich der Wechsel der Streichinstrumente mit dem vollen Klavier vortrefflich, ebenso die breite Kantilene der Geigen zu den leichten Arpeggien des Klaviers. Obgleich das Thema etwas alt, vielleicht etwas abgebraucht klingt, wirkt das Ganze doch durch geschickte Zusammenstellung ganz trefflich. Das letzte Allegro enthält geschickte, sich lohnende Arbeit und reizt durch den flotten Geist, der es beseelt.

Ehe wir zu der Sinfonie Op. 47 gehen, lassen wir erst noch das Duo für 2 Klaviere Op. 46 Revue passiren. Es besteht aus drei Sätzen, Allegro appassionato, E moll, Allegretto C-dur, Presto E dur. In Bezug auf Erfindung steht es den übrigen Werken gleich, besonders sind der erste und letzte Satz, ersterer durch seine Grösse und Leidenschaftlichkeit, letzterer durch Behendigkeit und Frische effektvoll. Der zweite Satz ist zierlicher und intressirt durch seinen rhythmischen Wechsel. Die Arbeit in dem Werke ist mit etwas breiten Pinselstrichen gemacht, es geht da mehr „aus dem Vollen“ zu, in den anderen Stücken ist dieselbe feiner. Trotz alledem wird das Werk, gut gespielt, interessiren. — Die Sinfonie Op. 47 steht in A-dur und hat vier Sätze: Allegro in A-dur, Adagio espressivo in D-moll, Allegro in A-dur und Allegro in A-moll, in A-dur schliessend. Ein einfaches Thema von den Hörnern gebracht, beginnt, Holzbläser und Streicher bringen die Schlusstakte jedes Themaabsatzes wie einen Chorrefrain nach, bis nach dieser Exposition das ganze Orchester das Thema aufnimmt und im Forte in seiner Ganzheit und ohne Wiederholung des Refrains hinstellt. In der Ueberleitung zum zweiten Thema tritt eine Episode in Fis-moll beginnend ein und ein synkopirtes Motiv, von den Geigen gebracht, beide werden im Verlaufe in die Arbeit hineineingezogen und nach Möglichkeit verwerthet. Das zweite Thema, rhythmisch nicht uninteressant, tritt in E-dur auf und ist in der Hauptsache den Holzbläsern zugetheilt. Bei der Durchführung wechselt der erste Theil des ersten Themas mit dem zweiten ab, ersterer von der Altposaune, letzterer von den Holzbläsern gebracht, sämmtliche Streichinstrumente tremoliren im Akkorde. Zwischen den einzelnen Phrasen tritt die eben erwähnte Synkopenfigur in den Geigen auf. Im Verlaufe nimmt auch das Horn das Motiv des ersten Themas auf und Oboe und später Fagott bringen es als Antwort. So dramatisch das auch beim Beginn klingt, so wirkt es durch die Gleichheit und das permanente Tremoliren der Streicher doch etwas ermüdend. Im Adagio, das einen Anflug von tiefer Trauer hat, sind hauptsächlich dem 1. Fagott und dem Horn, später auch der Altposaune die Melodieen zugetheilt. Besonders die hohe Lage des Fagotts dürfte den Klang der Klage vermehren, obschon es vielleicht gefährlich ist, das Fagott bis zum eingestrichenen B hinauf zu führen. Das folgende Scherzo hat einen leichten, frischen Klang. Im Trio Un poco piu lento F-dur tritt ein angenehm klingender Kanon zwischen Oboe und Violoncell ein. Da das Tempo ziemlich schnell ist (𝅗𝅥. = 58) dürften die Quinten und Septimenfolgen zwischen Oboe, Bratsche, Violoncell, Bass und Fagott nicht so auffallen. (Seite 111, Takt 6 u. 7.) Einen anregenden Eindruck hat der letzte Satz mit seinem wechselnden Rhythmus auf mich gemacht. Die Instrumentation hält sich im ganzen an das Herkömmliche, sie ist klangvoll, doch fürchte ich, dass es dem Ganzen durch die schon ziemlich starke Verwendung der Blechinstrumente und insbesondere der Posaunen im ersten Satze an wirksamer Steigerung fehlt. Ich weiss nicht, ob die Sinfonie schon aufgeführt wurde, jedenfalls aber wäre sie es werth, dem Publikum dargeboten zu werden. Es kommen ja nicht allzu viel neue Sinfonien auf den Musikalienmarkt, also sollte sich ein grosses Orchesterinstitut des Werkes annehmen und sein Repertoir damit bereichern. *A. Naubert.*

Henkel, H., Die Vorschule des Clavierspiels. Frankfurt a. M. Kommissionsverlag von Th. Henkels Musikhandlung (A. Stamm). I. Abth. 1. u. 2. Heft.

Das Werk umfasst das gesammte Material des mechanischen Studiums, welches die Grundlage einer nach allen Richtungen sicher ausgebildeten Technik des Klavierspiels bildet. Mit klarer und durchsichtiger Anordnung des Lehrstoffes und pädagogisch feiner Gliederung der einzelnen Uebungsgruppen entwickelt der Verfasser die ganze Reichhaltigkeit seines Themas in gründlichster Vollständigkeit und gradezu erschöpfender Darstellung. Von dem ganzen, in drei Abtheilungen gegliederten Werke ist bis jetzt die erste Abtheilung in zwei Heften erschienen. Dieselben behandeln den Fingeranschlag und zwar zunächst den 1-, 2-, 3-, 4 Fingeranschlag, die 2-, 3-, 4 Fingerfolge in gradem und Triolenrhythmus, die freien Anschlags-

folgen der fünf Finger für beide Hände in der Gegenbewegung, Gruppen von sechs und mehr Tönen in der Quintenlage mit kanonischen Nachahmungen für beide Hände zugleich, Kombinationen ungleichartiger Notenwerthe, chromatisch fortschreitende Uebungen für alle Lagen der Hand auf der Tastatur, kombinirte Anschlagsformen mehrerer Töne zugleich, kombinirte Uebungen für die Unabhängigkeit der Finger unter Anwendung gleichzeitiger verschiedener rhythmischer Bewegung für beide Hände, Gesangston mit mannigfachen Begleitungsformen u. s. w. Es kann nicht fehlen, dass derjenige, welcher diese Uebungen nach den präcis gefassten Anleitungen des Verfassers mit Sorgfalt studirt, eine Solidität der Technik erwirbt, wie sie kaum auf anderem Wege erzielt werden kann. Wir wünschen lebhaft die weitere Publikation des vortrefflichen Werkes im Interesse des gründlichen Studiums. Der Verfasser, als Meister und Lehrer des Klavierspiels rühmlichst bekannt, stützt seine Methode auf die soliden Traditionen der A. Schmidtschen Schule, deren Richtung bei aller Energie des Mechanismus schon in den ersten Anfängen des Studiums auf jene ästhetische Feinheit des Spieles abzielt, welche die Technik in ihrer weitesten Ausbildung stets als das edle Mittel der Darstellung echt musikalischer Schönheit auffasst. Wir wünschen dem ausgezeichneten Werke von Herzen die verdiente Verbreitung in weitestem Sinne zum Nutzen und Frommen der Kunst. *Schell.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: 6 charakteristische Vortragsstücke op. 164. 1. Abendlied. 2. Vorwärts. 3. Im Birkenhain. 4. Ständchen. 5. Reigen. 6. Frühlingsmorgen. F. J. Wettel, Temesvar.

= Mozart: C-dur-Sonate.

Rudolf Haase: Aus der Ferienzeit. op. 4, No. 6. Am Geburtstage, Quedlinburg, Vieweg.

Kullak: Es war einmal eine Prinzessin.

C. Czerny: 24 Etudes pour la main gauche, op. 718. Berlin, Simrock. 3 Hefte à 1 Mk. 50 Pf.

Nicht Etüden für die rechte Hand allein, sondern mit besonderer Berücksichtigung des Parts für die linke, die sich durch ein gründliches Studium derselben schöne Unabhängigkeit besonders im Spiel von Tonleiterpassagen und gebrochenen Akkorden aneignen wird.

Winke und Rathschläge.

Wie die leichteren Sonaten von Clementi zu denen Mozarts, so sind die Dussek'schen eine passende Vorstufe zu den Weber'schen, weil darin gegenseitige Verwandtschaft in der zeitgemässen Technik besteht und jene Komponisten untergeordneten Ranges vorwiegend die Form, das Klangwesen kultiviren, wonach dann die inhaltvolleren Werke der Grösseren ein um so besseres Ankommen finden. — Indessen ist das Vorherrschen der Form in den Clementi- und Dussek'schen Kompositionen keineswegs der einzige Grund, weshalb sie den Weg zu Mozart und bezw. Weber bahnen; vielmehr haben sie neben jenem Mangel auch die Tugend, in frischem Impuls geschaffen zu sein. Sie standen ihrer Art nach auf der Höhe der Zeit. Deshalb sind auch keineswegs sämmtliche Sonaten von Clementi und Dussek noch jetzt zu gebrauchen, sondern nur Diejenigen, in welchen diese Meister ihr Bestes gaben. *L. Köhler.*

Anregung und Unterhaltung.

Aus der französischen Oper seit Auber sind, namentlich in der Konversationsmusik, gewisse Elemente der amusanten Nonchalance und Elegance in die deutsche Salonmusik übergegangen. Fremden Ursprungs und zugleich heimisch geworden, haben solche Stücke, wenn sie einer gebildeten Künstlernatur entsprossen, ihren aparten Reiz. Dazu hat z. B. auch Th. Kullak schöne Belege geliefert; aus seinem graziösen „Elfenreigen“, aus der „Gazelle“, ja aus kleinern Stücken wie op. 75 Idyllen, speziell in No. 5, der „Aventure rustique“, klingt es französisch und deutsch so hübsch verschmolzen heraus, wie Gelb und Blau aus dem Grün heraus sieht. — Ad notam Kullak, da erinnere ich mich aus der Zeit, wo ich mich 1839—43 als Studiosus musicae in Wien aufhielt, dass ich eines Tags in riesig grossen Buchstaben den mir noch völlig fremden Namen KULLAK an den Strassenecken sah. Derselbe wurde aber rasch berühmt. Kullak spielte im grossen kaiserl. Redoutensaale, der, 3000 Personen fassend, voll besetzt war. Der damals noch junge, freundlich ausschauende Virtuos spielte seine Paraphrase über „Lucretia Borgia“, auch jetzt noch ein klangreiches Stück, war das Stück damals kolossal effektvoll, denn die Oper, wie auch der Thalberg'sche breit angelegte Klaviersatz waren noch neu. Das Publikum war so erstaunt, dass es sich von den Sitzen erhob, um die elegant geschwungenen Hände in der Fortissimostelle zu sehen. Auch in einer häuslichen Matinée bei dem Musikverleger und Komponisten Emil Haslinger spielte Kullak, u. a. eine Paraphrase über „Steh ich in finstrer Mitternacht“, mit reizenden Läufern umrankt. Unter denen, die sich darüber freuten, befand sich auch Carl Czerny, ein kleiner, kräftiger und behäbiger grauer Herr; er begleitete einen Chor eigener Komposition; bei einem langen Triller mit dem 1. und 3. Finger sah ich, wie sein Daumen ganz zerritzt vom Federnschneiden war. — Und Kullak? und der erwähnte Studiosus? Ich machte nicht seine Bekanntschaft und habe ihn niemals wiedergesehen, was ich recht sonderbar finde. *L. Köhler.*

Antworten.

A. M. Verden. So bald als möglich. — Stumme Klaviaturen liefert Hoflieferant C. Krause hier, Königstrasze 50; das Stück, 3oktavig, zu 25 Mark.

Th. L. Frankfurt a. M. W. ist Besitzer einer Fabrik, die, wie man mir mittheilt, in Blüthe steht.

Aus Kieff. 1. Ich weiss nicht, was Sie unter „historisch genau" verstehen. A. S. C. H. in Schumann's op. 9 bilden den Namen eines kleinen, an der böhmisch-sächsischen Grenze gelegenen Städtchens („Asch") dem Geburtsort Ernestines v. Fricken, für die Sch. eine glühende Neigung hegte. Aus einem Briefe desselben an Henriette Vogt geht hervor, dass er an dem Namen jenes Städtchens auch aus dem Grunde so viel Freude gehabt, weil die einzelnen Buchstaben desselben zugleich die einzigen musikalischen in seinem eignen Namen sind.

2. Ich begreife nicht warum diese beiden Akkorde im Mendelssohn'schen Spinnliede zu viel sein sollen. Stören sie Sie? Mich nicht.

3. Die letzten beiden Takte im Bach'schen Präludium (1. Thl. Nr. 1) dürfen nicht eine Oktave tiefer gespielt werden. Wie mir Herr Dr. Hans Bischoff, der verdienstvolle Herausgeber einer vorzüglichen, bei Steingräber erschienenen Bach-Ausgabe, mittheilt, kann gerade über diese Stelle ein Zweifel nicht obwalten, da dieselbe in allen Bach'schen Manuskripten dieses Präludiums übereinstimmend in dieser Art notirt ist.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Die Geschichte von der Entstehung des übermässigen Sext-Akkordes.

I.

Auf ihrem Thron in Majestät
Sitzt Kön'gin Tonika,
Und um sie her geordnet steht
Die Schaar der Diener da.

Zuerst auf nächstem Stufenplatz
Der grosse Septimus,
Des Staates Leiter, der den Schatz
Des Reiches hat im Verschluss.

Und rechts und links, gleich fern vom Thron
Zwei and're mächtige Herren,
Die fast bei jeder Staats-Aktion
Ihr Wörtchen sprechen gern.

Denn gar gewalt'ge Redner sind
Die beiden Präsidenten,
Die Herren von der Quart und Quint
In ihren Parlamenten.

Im Ober- und im Unterhaus
Sind sie's, die dominiren,
Und tapfer sah man manchen Strauss
Sie schon zu Ende führen.

Dem Herren von der Quart verwandt,
Zwar schwächer von Natur,
Doch als ein treuer Sekundant
Gern folgend seiner Spur,

Dient Herr Sekundus auch dem Reich,
Wo an des Vetters Statt
Er oft zu milderem Vergleich
Den Schluss gewendet hat.

Zwei Damen sind's, die ausserdem
Am Hofe sind zu beachten,
Doch, weich von Herzen und bequem,
Nicht viel nach Herrschaft trachten.

Die eine, Fräulein Sexta, ist
Der Königin Verwandte,
Und grosses Ansehn sie geniesst
Als Unter-Mediante.

Das Ober-Medianten-Amt
Ein Fräulein Terz bedient;
Sie zählt, nicht königlich entstammt,
Zu der Familie Quint.

II.

Herr von der Quint, mit Namen *G*
Blickt finster vor sich hin.
Ist er gestürzt von seiner Höh',
Dass düster Aug' und Sinn?

O nein! Die Günstlingsstelle nimmt
Er bei der Kön'gin ein;
Jedoch sein Ehrgeiz höher klimmt:
Will selber König sein.

Nur sein Rival, *F* von der Quart,
Steht ihm dabei im Weg,
Drum sinnet er, auf welche Art
Er den zu Boden leg'.

Und während *F* im Unterhaus
In Frieden dient dem Reich,
Führt *G* Verräther-Pläne aus,
Dem *F* zum Todesstreich.

Den Erben seines Feindes sehn
Wir *G* mit List umspinnen.
Den jungen *F* will er erhöhn
Mit Ruhmesglanz gewinnen.

Ein Kreuz soll schmücken seine Brust
Als leitender Minister,
Und beide woll'n das Reich mit Lust
Regieren wie Geschwister.

Der Onkel *D*, der Sekundant,
Soll schleunigst avanciren,
Wenn er als Oberdominant
Verspricht sein Amt zu führen.

Die Kön'gin *C* wird von dem Thron
In's Unterhaus verwiesen,
Und kleine Stellen wird man schon
Den Damen sonst erkiesen.

Der alte *F* hingegen sei,
Soweit das *G*'sche Land
Die Grenzen dehnt, als vogelfrei
Gebrandmarkt und verbannt.

III.

Die Majoratsherrn von der Quint
Sowie auch von der Quart
Besitzer vieler Gründe sind
Nach alter Adels Art.

Und nennen auch im Mollgebiet,
Das weit an den Revieren
Der Kön'gin *C* entlang sich zieht,
Noch manchen Sitz den ihren.

Von kleinen Leuten wird dies Land
Bewohnt, die nach dem Namen
Mit grossen Ahnen zwar verwandt,
Jedoch herunterkamen.

Familie *As* trifft man hier an
Und *Es*; sie steuern Zins
Der Kön'gin *C* als Unterthan
In deren Moll-Provinz.

Doch auch im Mollgebiet des *G*
Muss *Es* Tribut noch zahlen,
Sowie Familie *As* von je
Gehört zu *F*'s Vasallen.

Es hatten beide Herrn jedoch
In ausserton'schen Landen
Auch einige Familien noch,
Die in Tributpflicht standen

So hatt' auf *G*'schem Areal
Stets *B* den Zoll entrichtet,
Wie *Des* dem *F*, dem allzumal
Auch *B* noch war verpflichtet.

Nun traf es sich, dass *B* gerad
Bei *G* antichambrirte,
Als dieser zu der Frevelthat
Den jungen *F* verführte.

Und, Achselträger von Natur,
Hat *B* es bald erkannt,
Wo im Komplott, das er erfuhr,
Sein Vortheil sich befand.

IV.

Der alte *F* hielt grade Ruh;
Da trägt mit schlauer Miene
Ihm *B*, was er erspähet, zu:
Den Plan, den *G* ersinne;

Wie beim Turnier, das nächster Zeit
Die Kön'gin liess verkünden,
G seine Truppen halt' bereit,
Das Land zu überwinden.

F möge auf der Hut doch sein,
Dem *G* zu widerstehen,
Und um sich sammeln seine Treu'n,
Mit Waffen sie versehen.

Dann gab er einen leisen Wink,
Ob's *F* nicht mög' gelingen,
Sich bei dem Umsturz aller Ding'
Zum Herrscher aufzuschwingen.

B würd' ihm helfen zu dem Thron;
Das Amt des Dominanten
Im Unterhaus wünsch' er zum Lohn
Als treuster der Trabanten.

Doch von sich wies mit festem Sinn
Herr *F* den Plan entrüstet,
Denn nach dem Thron der Königin
Hat es ihn nie gelüstet.

Und den Versucher treibt er drum
Hinweg mit strengem Wort;
Der Kön'gin Territorium —
B muss es fliehn sofort.

Doch in der Stille schickt sodann
Herr *F* zu den Genossen,
Die ihm sich in dem Heeresbann
Der Kön'gin angeschlossen.

V.

Der Tag des Fest's gekommen war,
Und in der Kön'gin Thoren
Erscheint der edlen Gäste Schaar,
Die zu dem Spiel erkoren.

Doch mancher Fremdling sich dabei
Auch im geheimen findet,
Der sich des Herren *F* Partei
Oder dem *G* verbündet.

Jetzt tönt zum Kampfspiel das Signal;
Doch nicht mit lust'gem Sang
Ertönt des Waffentanzes Schall,
Der sonst das Spiel durchklang; —

Nein, Missgetön und Jammerschrein
Durchkreuzt verwirrt die Luft;
Ein Chaos scheint das Feld zu sein
Und eine Todtengruft,

Die ihren finstern Grund erschliesst,
Des ton'schen Reiches Macht
Mit allem, was da lieblich spriesst
Zu hüll'n in Todesnacht.

Und immer wilder wogt der Streit;
In gleicher Stärke, scheinen
Die Gegner ehr zum Tod bereit,
Als gütlich sich zu einen.

Da in der höchsten Noth und Qual
Die Königin gedenkt
Des alten Meistergeneral,
Der manches Heer gelenkt.

Zum General-Bass schnell sie schickt,
Und als der greise Held
Das Schlachtgetümmel überblickt
Und kaum betritt das Feld, —

Lässt er mit zaubermächt'gem Streich
Sein Schwert die Sprache führen;
Das theilet die Parthei'n sogleich,
Zwingt sie zum Akkordiren.

VI.

Vor seinen Richtstuhl er entbeut
Die Gegner zum Vergleichen;
Zuerst muss *F* und *G* erneut
Zum Bund die Hand sich reichen.

Es sollen *H D F* auf *G*
Als Sept-Akkord sich stützen,
Und dieser hat die Kön'gin *C*
Sowie ihr Reich zu schützen.

Die schlimmsten Feinde treten jetzt
Hin vor den General:
Fis, der von *G* ist eingesetzt,
Und *As*, des *F* Vasall.

Ein leises Flüstern rings ertönt;
Denn man begreift es nicht,
Die beiden je zu sehn versöhnt,
Bis laut der Richter spricht:

„Die Kön'gin *C* mit edlem Sinn,
Sie möge selbst vergleichen,
Sie trete zwischen beide hin,
Dass sie die Hand ihr reichen.

In *As C Fis* soll sich hinfort
Ein neuer Bund gestalten;
Als übermäss'ger Sext-Akkord
Sei er dem Reich behalten.

Und wie der alte *F* zum Streit
Den *As* liess avanciren,
Mög' er ihn nun mit Mollgeleit
Zu diesem Bündniss führen.

Dem treuen *D* sei es vergönnt,
Dem Bund anzugehören,
Der sich Terz-Quart-Akkord dann nennt,
Dem *C* und *D* zu Ehren.

Da von Natur in dem Akkord
A C D Fis sich fanden,
Und *D* ihn stützte, sei hinfort
Dem *D* noch zugestanden,

Dass seine None *Es* ihn hier
Wie dort vertreten könne,
Nur dass *As C Es Fis* dafür
Quint-Sext-Akkord sich nenne.

Der übermäss'ge Sext-Akkord
In diesen drei Gestalten, —
Zu Kön'gin *C* hat er hinfort
In Treue sich zu halten.

Zu deren Dreiklang übergehn
Soll er nach Dur und Moll
Wo als Quart-Sext-Akkord er stehn
Und *G* ihn stützen soll.

G C E G — *G C Es G*,
Das sind die beiden Normen,
Wonach die drei Akkorde, je
Nach Wunsch sich mögen formen.

Zwar ihrer Jedem sei's vergönnt,
(Nur *Es* tret aus dem Bunde)
Dass er zum Dreiklang *G* sich wend',
Doch nur auf Ton'schem Grunde,

Wo *G* das Dominanten-Amt
Hat treulich zu verwalten;
G H D G soll'n allesammt
Zur Kön'gen *C* sich halten,

In deren Landen darf hinfort
Asylrecht auch begehren
Ein übermäss'ger Sext-Akkord
Dem Fremdling *Des* zu Ehren.

Im Kampfe führt' in *F's* Parthei
Derselbe tapfre Streiche
Für Kön'gin *C*, und deshalb sei
Ihm Raum geschenkt im Reiche.

Mit *F G H* darf immerdar
Des nah' der Kön'gin stehen,
In ihren Grundakkord sogar
Ganz unvermittelt gehen.

Auch soll es *Des* gestattet sein
Privat-Verband zu knüpfen
Mit *As C Es* und *Fis*, allein
Der letztere muss schlüpfen

In das Gewand des *Ges* dabei,
So dass *As C Es Ges*
Als Dominant-Akkord kann frei
Hinübergehn zum *Des*."

VII.

So sprach der alte General,
Und als er war zu End',
Tönt Friedensjubel überall
Im Klanges-Element.

In sel'ger Harmonie umschlingt
Sich der Akkorden Schaar,
Und — — auch noch heute klingt und klingt
Sie so, wie's damals war.

Noch etwas über Mozart'sche Manuscripte.

Von **Heinrich Henkel.**

Als Anhang zu meinem in No. 6 d. Bl. veröffentlichten Aufsatz: „Allerlei über Mozart'sche Manuscripte", erlaube ich mir noch Folgendes mitzutheilen:

Die Leser d. Bl. werden sich erinnern, dass Herr Dr. G. Pressel vor längerer Zeit in d. Bl. auf seinen Fund zweier Handschriften des Mozart'schen Requiems hinwies, nämlich des Domine und Hostias. Der Eigenthümer derselben Herr C. A. André dahier

händigte sie demselben leihweise zu näherer Einsicht ein. Herr Dr. P. spricht sich in seinen, in diesem Blatt veröffentlichten Mittheilungen in eingehender und scharfsinnig analytischer Weise über dieselben aus und kommt zu dem Schluss, dass, wenn das Gefundene auch nicht Mozart's eigene Handschrift, so doch die Kopie eines von Mozart instrumentirten Original-Konzeptes sei. Herr Dr. P. vermuthet, dass unter dem grossen Stoss von Manuscripten, welchen A. André im Jahre 1799 aus Wien nach Offenbach (nicht Frankfurt) brachte, die wenigen Blätter lange Jahre verborgen geblieben sein mögen.

Meinerseits hier unberührt lassend den eventuellen historischen Werth dieser Blätter, so bezweifle ich aber, dass dieselben von Mozart's eigener Hand geschrieben sind. Meine Gründe dafür sind folgende: Hofrath André hielt die gekauften Manuscripte geordnet und mit Nummern versehen in zwölf Kasten aufbewahrt. Weder in dem von ihm zu seinem eigenen Gebrauch entworfenen handschriftlichen chronologischen Katalog, noch in dem von mir ausgearbeiteten gedruckten thematischen Verzeichniss der Original-Handschriften Mozart's hat A. Veranlassung genommen, diese fraglichen Blätter mit anzuführen. Hätte Hofrath André denselben aber einen handschriftlichen Werth beigelegt, so wären sie in letztgenanntes Verzeichniss, welches, wie früher angeführt, zum Zweck des Verkaufs von Mozart's Handschriften verfasst war, sicher eingetragen worden; und zwar, weil sie durch ihren interessanten Inhalt die Verkaufssumme nur gesteigert hätten und weil sie als in sich vollständige Stücke dafür geeignet gewesen wären. Hielt es André doch für bedeutsam genug, authentische Abschriften Mozart'scher Sinfonien, nur weil Korrekturen, Tempi und Vortragszeichen von Mozart's Hand darin angemerkt waren, ja sogar Fugen von Bach, und da sie Mozart's eigenhändige Umschrift für Streichquartett waren, in letztgenanntes Verzeichniss mit aufzunehmen. Aus dem eben Gesagten geht auch hervor, dass C. M. v. Weber's Aeusserung „man habe ihm erzählt, André habe eine Skizze von Mozart's Hand des Requiems, welches er als Schatz und Geheimniss bewahre", eben nur eine Erzählung ist. Das sogenannte Geheimniss ist von André in seinem Vorbericht, datirt Dezember 1826, der Requiemspartitur aufgedeckt, der Schatz ist im Jahre 1838 aber bekanntlich anderswo gefunden, und 1839 von der Wiener Hofbibliothek angekauft worden.

Dagegen hielt André es nicht angezeigt, irgend Notiz zu nehmen von einer Anzahl handschriftlicher Skizzen und Bruchstücke, die er besass, und auf welche auch Köchel S. 509 seines Verzeichnisses hinweisst, und unter Rubrik „Unvollständige Kompositionen" durch die No. 21, 53 und 89 bekannt macht.

Der als Orgelkomponist bekannte Julius André hat ein vorgefundenes, nur in der Oberstimme und mit beziffertem Bass notirtes sinniges Thema in As-dur, aus zweimal vier Takten bestehend in Form von Variationen geschmackvoll für Klavier bearbeitet als op. 34 im Verlag von Joh. André herausgegeben. Mozart-Spezialisten seien darauf aufmerksam gemacht.

Ein Umstand aber, der zu Gunsten der Echtheit der theilweisen Handschrift Mozart's in dem Fund des Herrn Dr. P. zu sprechen scheint, ist die auf dem Domine befindliche Aufschrift Eybler's „die Singstimmen sammt bassi sind eigenhändig von Mozart geschrieben". Mit dieser Bemerkung wollte Eybler aber sicher nur testiren, was und wieviel Mozart in seinem Originalmanuscript selbst geschrieben, resp. komponirt habe. Die zu Anfang des Artikels des Herrn Dr. P. angeführte Antwort, welche Herr C. A. André seinem Bruder August geschrieben, deutet letzterer ohnedem selbst mit den Worten: „Diese Worte (d. h. des Bruders C. A.) sind sicher nicht so gemeint, dass mein Bruder Mozart's eigene Handschrift jener Nummern besitzt." Nach Jahn und Köchel erwarb Eybler gerade die in Frage stehenden Nummern: Domine und Hostias im Originalmanuscript und schenkte es der Hofbibliothek in Wien. Der betreffende Fund ist somit Kopie, entweder von der Hand Eyblers, oder, wozu ich Anhaltspunkte habe, von derjenigen des Abbé Stadler, der auch wohl die Bezifferung beifügte. Ausser diesen kopirten Sätzen Domine und Hostias, besass André nur ein von der Wittwe Mozart im Januar 1801 ihm zugesandtes Exemplar der bei Breitkopf 1800 gedruckten Partitur, worin aber von Stadler's Hand genau Alles nach der wahren Original-Partitur verglichen und korrigirt war und worin Stadler noch die Generalbassbezifferung beigeschrieben hatte. André honorirte der Wittwe auch dieses Exemplar und veranstaltete darnach seinen edirten Klavierauszug und die im Jahre 1827 erschienene Partitur des Requiems mit den Buchstaben M. und S.

Den Mittheilungen des Herrn Dr. Pressel folgen, ich weiss es, die meinigen post festum nach. Sie würden wohl ganz unterblieben sein, wenn ich nicht endlich auch Veranlassung nehmen möchte zur Feststellung einer Notiz, welche sich in dem Artikel des Herrn Dr. P. findet. Letzterer erwähnt, dass der kranke, jüngste Sohn André's, den er besucht habe, sich gegen ihn geäussert: Die königliche Hofbibliothek in Berlin hätte dereinst die Mozart'schen Manuscripte um einen Spottpreis haben können. Der damalige Kustos Dehn aber habe sich dagegen gesträubt, weil, wie er glaubte „Mozart keine Zukunft habe". In der ersten Fortsetzung des Pressel'schen Artikels findet sich nun zu Anfang desselben eine Anmerkung des Redakteurs, dass die Aeusserung Dehn's bei denen auf entschiedenen Widerspruch gestossen, welche letzterem nahe gestanden, da eine solche mit den allgemein bekannten musikalischen Ansichten Dehn's nicht in Einklang gebracht werden könne. Auf diese Anmerkung hin begab ich mich am 24. Oktober 1881 zu meinem ans Krankenbett gefesselten Freund J. B. André, ihm diese Beanstandung seiner Aussage mittheilend. Derselbe machte mir folgende Erklärung: In seinem und seiner Brüder Namen habe er 1856 eine persönliche Anfrage beim Kustos Dehn gestellt, wegen Ankauf der in ihren Händen befindlichen Mozart'schen Manuscripte für die königliche Hofbibliothek und zwar zum selbigen Ankaufspreise, wie ihr seliger Vater Hofrath André sie erhalten habe, weil es den André'schen Erben darum zu thun war, die Manuscripte dadurch vereinigt zu lassen. Dehn habe ihm erwidert: die Bibliothek habe

kein Interesse am Sammeln von Handschriften, sondern mehr von alten Drucken; auch würden Bach'sche Manuscripte erwünschter sein, als Mozart'sche. J. B. André sagte mir ausserdem, dass er wegen des Ankaufes der Manuscripte durch Vermittlung des Grafen Königsmark eine persönliche Audienz bei König Friedrich Wilhelm IV. zu Sanssouci gehabt und Höchstdemselben das Manuscript der Oper „Apollo und Hyacinth" vorgelegt habe. Er habe unter der Hand durch Herrn Hofrath Schoening aber erfahren, dass der Bericht Dehn's, veranlasst auf Befehl des Königs, den Passus enthalten haben sollte: „Mozart habe keine Zukunft". Diese auf sein Ehrenwort ausgesprochene Mittheilung J. B. André's glaubt dem nunmehr Verstorbenen, der Unterzeichnete als ein abzutragendes Versprechen hier veröffentlichen zu müssen. —

Historische und ethnographische Ausstellung von Musikinstrumenten.

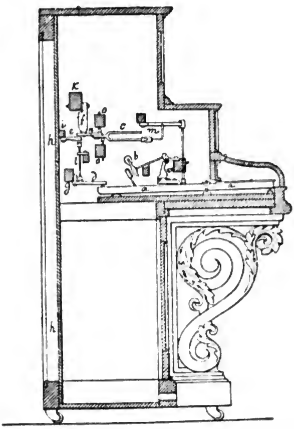
Von **W. Langhans.**

Wenn gleich in den Kreisen der praktischen Tonkünstler der Werth des geschichtlichen Studiums noch keineswegs hinlänglich gewürdigt ist, so war es doch ein glücklicher Gedanke, die obengenannte Ausstellung mit der vom 3. bis 6. Mai veranstalteten Leipziger Tonkünstler-Versammlung zu verbinden; denn trotz aller Konzert-Mühsal war der Besuch ein sehr lebhafter, und auch von denen, die vielleicht nur die Neugier in das Ausstellungslokal gelockt hatte, hat es sicherlich keiner ohne gründliche Belehrung verlassen. Um mit der ethnographischen Abtheilung zu beginnen, so glaube ich behaupten zu dürfen, dass wenige Museen Europa's einen gleichen Schatz merkwürdiger Instrumente aller Völker aufzuweisen haben. Es sind hier vertreten: die Südseeinsulaner, Malayen, Japaner, Chinesen, Siamesen, West- und Ost-Afrikaner, Mongolen, Amerikanische Völkerschaften, Indo-Europäer, Russen, Serben, Italiener, Griechen, sogar die Juden mit ihrem Schofar, jenem uralten, aus einem Widderhorn verfertigten, zum Gebrauche beim Gottesdienst bestimmten Blasinstrument. Selbstverständlich zeigt sich bei den zuerst erwähnten Völkern die Instrumentalmusik auf einer äusserst niedrigen Stufe. Die ihr dienenden Werkzeuge erscheinen vorwiegend als Schlag- und Klapperinstrumente, neben denen die Muscheltrompete und die Pansflöte gewissermaassen die höhere Tonkunst repräsentirten. Ein Jahrtausende umfassender Entwickelungsprozess trennt die Musikinstrumente dieser Völker von denen der Japaner und Chinesen, bei denen wir sowohl Streich- wie Blaseinstrumente in einer, höheren künstlerischen Anforderungen entsprechenden Ausbildung finden, immer freilich vermischt mit Anzeichen eines barbarischen Geschmackes, die uns daran erinnern, wie auch das begabteste Volk der Früchte seiner Kultur verlustig geht, sofern es an den Fortschritten der Nachbarvölker nicht jederzeit theil nimmt.

Die „historische Abtheilung" brauchte streng genommen von der ethnographischen nicht geschieden sein, da schon diese ein anschauliches Bild der geschichtlichen Entwickelung der Instrumentalmusik von den Anfängen des Menschengeschlechts bis etwa in das Mittelalter hinein gewährt. Uebrigens kann hinsichtlich des Zweckes dieser Abtheilung kein Zweifel sein: es ist der, unsere heute gebräuchlichen Instrumente, namentlich Klavier, Violine und Violoncell, in ihrer Entwickelung während der letzten Jahrhunderte zur Anschauung zu bringen. Diese Entwickelung ist, was das Klavier betrifft, durch vier Beispiele veranschaulicht: ein Klavicymbalum d'Amour aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, dreichörig, mit zwei Manualen, zwei Registern und Koppel; zwei Klavicborde, welches Instrument sich bekanntlich dadurch vom Klavicymbalum wesentlich unterscheidet, dass seine Saiten nicht durch Rabenfederkiele gerissen, sondern durch von unten anschlagende Messing-Tangenten zum Erklingen gebracht werden; endlich ein Hammerklavier von J. G. Wagner (Dresden 1788) an welchem man die für die Tonkunst so verhängniss- und segensreiche Erfindung des Paduaners Cristofori, den modernen Hammer-Mechanismus und die Dämpfung, schon in bemerkenswerther Vervollkommnung reproducirt findet.

Unter den Streichinstrumenten verdienen besondere Aufmerksamkeit: eine Viola da Gamba von Stradivarius, eine Viola da Braccio von einem unbekannten Erbauer, eine Violine von Caspar da Salo aus dem Jahre 1594 und eine kleine Taschengeige (Pochette), wie solche von den französischen Tanzmeistern des vorigen Jahrhunderts beim Unterricht gebraucht wurde. Hier zeigte es sich nicht minder deutlich als bei den Klaviatur-Instrumenten, dass mit der Rückkehr vom Komplizirten zum Einfachen, mit der Reducirung einer verwirrenden Vielheit der Arten auf die vier, den Gattungen der menschlichen Stimme entsprechenden Typen: Violine (Sopran), Bratsche (Alt), Violoncell (Tenor), Kontrabass, (Bass), ein wichtiger Fortschritt für die Tonkunst bewirkt wurde, weil nun die Geigenbauer ihre zuvor zersplitterten Kräfte auf ein verhältnissmässig beschränktes Gebiet konzentriren konnten. Dieser Umkehr und Konzentrirung verdanken wir vor allem die Meisterwerke der Geigenbaukunst, welche ihren Schöpfern Stradivarius und Guarnerius, sowie ihrer Geburtsstadt Cremona unvergänglichen Ruhm erworben haben. Uebrigens sind die heute üblichen Arten der Streichinstrumente völlig geeignet zur Ausführung auch der für die früheren Abarten erfundenen Kompositionen; denn die verschiedenen Violen „da Braccio" und da Gamba" waren nicht etwa Instrumente von besonderer Klangfarbe, sondern vielfach, wie der Name besagt „Armgeigen" und „Kniegeigen"; war die „Viola" (der Gesammtname für alle Streichinstrumente) zu gross, um mit dem Arm gehalten zu werden, so hielt man sie mit den Knieen und nannte sie „da Gamba" während die kleineren Arten „da Braccio" hiessen. Da wir nun in unserer Violine und Bratsche die Viola da Braccio, in unserm Violoncell die Viola da Gamba in ihrer höchsten Vollendung besitzen, so haben wir keinerlei Ursache, den Verlust der älteren Abarten zu vermissen oder zu beklagen.

Dass sich in die historische Abtheilung auch ein Instrument „der Zukunft" verirrt hat, konnte die Besucher der Ausstellung zwar überraschen, aber nicht verdriessen, denn die Bekanntschaft mit dem, von den Herren Fischer und Fritzsch ausgestellten Adiaphon, von dem nachstehend eine Abbildung, war eine ebenso interessante wie erfreuliche. Dies ist ein Klaviaturinstrument in Form eines Pianino, statt der Saiten mit stählernen Klanggabeln versehen, die vermittelst des gewöhnlichen Hammermechanismus in Vibration gesetzt werden. Die Gabeln, welche behufs Beseitigung ihres Obertones mit ungleich starken Schenkeln versehen sind, geben einen Ton von absoluter Reinheit und von der Klangfarbe der Flöte. Zur Hemmung der Schwingungen der, nach dem Anschlag noch lange forttönenden Gabel ist eine geeignete Dämpfung angebracht, während es andererseits durch eine Prolongations - Vorrichtung möglich wird, die



Gabeln noch fortklingen zu lassen, nachdem die betreffenden Tasten bereits von den Fingern des Spielers losgelassen worden sind. Der Klang des Adiaphons ist der denkbar lieblichste und edelste, dem des Harmoniums an Schönheit weit überlegen, eine Sphärenmusik, der kühnsten Dichterphantasie entsprechend. Leider nur sind wir armen Sterblichen nicht fähig, uns auf die Dauer in jenen höheren Sphären zu genügen; wir fühlen das Bedürfniss

„uns in die Welt zu wagen,
der Erde Weh, der Erde Lust zu tragen"

deutlicher gesprochen, wir verlangen von einem Musikinstrument, dass es unseren menschlichen Empfindungen zum Ausdruck diene, und hierfür ist das Adiaphon deshalb nicht geeignet, weil es keinerlei Modifikation der Tonstärke fähig ist. Gelingt es aber dem verdienstvollen Erfinder, nach dieser Seite Abhilfe zu bringen, Mittel und Wege zur dynamischen Abstufung des Tones zu finden, so steht dem Instrument ohne Zweifel ein grosser Erfolg in Aussicht.

Endlich sei noch der von O. A. Schulz und Carl Gurckhaus ausgestellten reichen Sammlung von Autographen gedacht, unter denen nicht nur alle in Leipzig wirksam gewesenen Musiknotabilitäten, von Seb. Bach und J. A. Hiller, bis auf Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Moscheles und David, sondern auch eine Unzahl europäischer Berühmtheiten, wie Cherubini, Spontini, Rossini, Paganini, Gretry, Méhul, Berlioz, Gounod, die Wiener Meister Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert nicht zu vergessen, vertreten sind.

Musik-Aufführungen.

Zwanzigste Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins in Leipzig.

Von W. Langhans.

(Schluss.)

Die Glanzpunkte des Festes bildeten die zwei Orchesterkonzerte am 4. und 6. Mai, das eine im neuen Stadttheater, vom Direktor Staegemann veranstaltet, das andere im Krystallpalast, vulgo Schützenhaus, beide unter der Meisterleitung des unvergleichlichen Arthur Nikisch. Jenes wurde eröffnet mit einer Symphonie von A. Borodin (Petersburg), die zu dem Bedeutendsten gehört, was meines Wissens in der Zeit auf diesem Gebiete geschaffen ist, und meine bereits vor Jahren ausgesprochene Meinung bestätigte, dass unserem Vaterlande eines Tages in dem jungen Russland ein mächtiger Gegner im Kampfe um die musikalische Suprematie erwachsen wird. Dabei ist der Komponist dieses durch und durch geistreichen, glänzend instrumentirten und formvollendeten Werkes seines Zeichens Professor der Chemie an der Petersburger Universität! — Einen schweren Stand hatte neben diesem Werke das Violinkonzert von Brahms op. 77, welches mit Ausnahme des Mittelsatzes an grosser Erfindungs-Armuth laborirt und trotz der trefflichen Interpretation durch A. Brodsky die Hörer kalt liess. Zwei von den Paulinern gesungene Männerchöre von Cornelius, kamen ebenfalls wenig zur Geltung, da die Sängerschaar augenscheinlich an Indisposition litt; namentlich musste die Ausführung des „alten Soldaten" allen denen ungenügend erscheinen, welche diesen herrlichen Chor von der Dresdner Liedertafel unter Eduard v. Welz Leitung gehört haben. Erst mit dem Liszt'schen Es-dur-Konzert, gespielt von Eugen d'Albert, fand das Publikum seine festliche Stimmung wieder; der stürmische Beifall, den der Künstler für diese Leistung erntete, wäre gewiss noch stürmischer gewesen, hätte man gewusst, dass derselbe bereits im Laufe des Tages an den Masern erkrankt war und sich bei diesem Anlass noch einmal vom Lager aufgerafft hatte.*) — Der dritte Theil des Konzerts „Zur Erinnerung an Richard Wagner", begann mit dessen Faust-Ouvertüre; dann sprach die Schauspielerin Frau Marie Senger, angesichts der lorbeer-bekränzten Kolossalbüste des Meisters, einen tiefergreifenden „Epilog" von Adolf Stern; den Schluss machte das Vorspiel zu „Parsifal" nebst der Verwandlungsmusik und der Tempelscene, die Soli gesungen von den Herren Schelper (Amfortas), Grengg (Gurnemanz), Ress (Titurel), Hedmondt (Parsifal), die Knabenchöre von den weiblichen Mitgliedern der Leipziger Oper, die Männerchöre von den Paulinern. Die Wirkung dieser Bruchstücke war nicht minder gewaltig als in Bayreuth, in Hinsicht auf den Klang des (hier selbstverständlich nicht verdeckten) Orchesters vielleicht noch ergreifender; auch das Fehlen der sichtbaren Darstellung konnte den Genuss des Kunstwerkes nicht beeinträchtigen, namentlich nicht für diejenigen, die in Bayreuth gewesen, und das dort Gesehene mit

*) Inzwischen hat d'Albert's Krankheit nach zuverlässigen Mittheilungen einen normalen Verlauf genommen.

den Klängen der Musik vor dem geistigen Auge wieder erstehen sahen.

Das sechste und Schlusskonzert im Schützenhause endlich brachte, ausser den beifällig aufgenommenen Solovorträgen von Hekking und Frau Marie Jaell einen Marsch aus der Oper „König Hiarne“ von Ingeborg v. Bronsart, hervorragend durch geschickte Instrumentirung und männliche Kraft der Gedanken; eine sehr gewagte aber auch hochinteressante „Faust-Fantasie“ von Mihalovich; Brahms' „Gesang der Parzen“, welcher vom Auditorium weit freundlicher aufgenommen wurde, als Tags zuvor das Violinkonzert des berühmten Autors; Stücke aus den „Sieben Todsünden“, dem bereits in Berlin aufgeführten Oratorium von Adalbert von Goldschmidt; Raff's reizendes, von Rappoldi meisterhaft vorgetragenes Charakterstück für Violine und Orchester „Die Liebesfee“ Op. 67, welches ich seit dreissig Jahren vergebens auf einem Konzertprogramme gesucht habe, obwohl es, aus der fruchtbarsten Periode des Komponisten stammend, dem Spieler einen glänzenden Erfolg gewährleistet. — Den Höhepunkt dieses Konzertes aber bildeten Franz Liszt's symphonische Dichtung und Chöre zu Herder's „der entfesselte Prometheus“, an dessen Aufführung sich ausser den früher genannten Kräften noch die Kammersängerin Frl. Breidenstein aus Erfurt, die Herren Ravenstein und Zimmermann sowie für den verbindenden Text von R. Pohl, der Stadttheater-Regisseur Max Door betheiligten. Von allen Werken des Meisters, die „heilige Elisabeth“ nicht ausgenommen, wüsste ich keins, welches geeigneter wäre, den Zwiespalt zwischen den Freunden und den Gegnern der Liszt'schen Musik auszugleichen, als der „Prometheus“. Vor mehr als einem Menschenalter (im Jahre 1850!) entstanden, vereinigt dies Werk mit einer bezaubernden Frische und Originalität einen so unerschöpflichen Melodienreichthum und eine so edle Popularität, dass der Eindruck auf alle unbefangenen Hörer ein schlechthin unwiderstehlicher sein muss. Dass dem greisen Meister, der das Fest in seinem ganzen Verlaufe durch seine Anwesenheit verschönte, nach diesem Werke eine Ovation dargebracht wurde, wie selbst er sie vielleicht noch nicht erlebt hat, war unter diesen Umständen selbstverständlich; galt doch überdies der Dank der Versammlung nicht nur dem grossen Künstler, sondern auch dem Menschen, der einst durch seine grossherzige Initiative den Verein, dessen humanes Wirken zahllosen jüngeren Kunstgenossen ihre dornenvolle Laufbahn geebnet, ins Leben gerufen und ihm durch seine unwandelbare Theilnahme zur gegenwärtigen Blüthe verholfen hat.

Mit den hehren Klängen von Wagner's Kaisermarsch, dessen Schlusschor die Versammlung stehend anhörte, endete das an Genüssen edler Art überreiche Fest. Ein sich an das Konzert anschliessendes Bankett, bei welchem Franz Liszt wiederum den Mittelpunkt bildete, vereinigte die Festgenossen noch bis zum Abend.

Nachtrag. Ich habe noch eine, bei der Fülle des Stoffes wohl verzeihliche Unterlassungssünde wieder gut zu machen, nämlich einer Orgelsonate des Kölner Vereinsmitgliedes S. de Lange zu gedenken, welche, obwohl keineswegs dankbar, doch dem Leipziger Organisten Paul Homeyer Gelegenheit gab, seine künstlerische Feinfühligkeit und eminente Technik in besonders günstigem Lichte zu zeigen. Weniger glänzend aber nicht minder verdienstvoll waren die Leistungen des genannten Organisten im Schütz'schen Oratorium und namentlich im Requiem von Draesecke, in welchen beiden Werken die Orgel eine Hauptstütze bildet und, in diesem Falle, zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrug.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Direktor des Hoch'schen Konservatoriums, Kgl. Musikdirektor, Dr. phil. Bernhard Scholz zu Frankfurt a. M. ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

— Der Organist Dr. Arthur Sullivan zu London ist von der Königin von England in den Ritterstand erhoben worden.

— Der Musikverleger F. Ries in Dresden erhielt vom König von Spanien das Komthurkreuz des Ordens Karl's III.

— Professor F. Gernsheim in Rotterdam ist von der Société des Compositeurs in Paris zum korrespondirenden Mitgliede ernannt worden.

— An der Königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin sind zu vollbeschäftigten ordentlichen Lehrern ernannt worden: die bisherige nicht vollbeschäftigte ordentliche Lehrerin Frau Dr. Breiderhoff, sowie die ausserordentlichen Lehrer Schwiedam und Jacobsen an derselben Anstalt.

— Der Königl. Musikdirektor und Organist Herr O. Dienel führte am 16. Mai in einem Konzert in der Marienkirche eine Anzahl seiner Orgelschüler vor, deren Leistungen aufs neue seine hervorragende Lehrbefähigung bekundeten. Am vorgeschrittendsten erschien uns Herr Harry Linden, der einen wirkungsvollen und geschickt gearbeiteten Konzertsatz seines Lehrers mit vollständigster Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und mit künstlerischer Freiheit und Frische zu Gehör brachte. Ausser diesem trugen noch die Herren Tiebach, Endemann, A. Dittschlag, Brösicke, Berger, Heese und Weinbrenner Kompositionen von Bach, Händel, Dienel, Fischer und Rink mit bestem Gelingen vor. Alle Leistungen bekundeten den rühmlichen Fleiss der Scholaren und die höchste Sorgfalt seitens ihres kunstverständigen Lehrers.

— Die Horak'schen Klavierschulen in Wien begingen am 7. Mai den 50sten Geburtstag Meister Brahms' in sehr würdiger Weise durch einen Festvortrag des Herrn Dr. Th. Helm und die gelungene

Vorführung einer Anzahl der bedeutendsten Werke des Meisters, darunter Trio op. 87, I. Satz, Sonate op. 2, I. Satz, Violin-Sonate op. 78, I. und II. Satz, Rhapsodie op. 79, No. 2 und D-moll Konzert III. Satz.

— Die Redaktion der Petersburger Musikzeitung „Nuvellist“ („Der Novellist“) schrieb einen Konkurs auf den besten „Alexander III. Krönungsmarsch“ aus und die Schiedsrichter: Operndirektor Hlavac, Musikdirektor Iwanoff und Komponist Solowjeff erkannten die Prämie von 1000 Rubel dem deutschen Musiklehrer H. Nagel zu. Im ganzen betheiligten sich an diesem Konkurs 42 russische Musiker.

Leipzig. Hr. Kapellmeister Arthur Nikisch hat vom Herzog von Altenburg in Anerkennung seiner Verdienste um das diesjährige Musikfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens erhalten.

London. Professor Macfarren, der Direktor der Königl. Musik-Akademie, hat die ihm von der Königin anlässlich der Eröffnung des neuen nationalen Konservatoriums für Musik verliehene Ritterwürde ausgeschlagen.

Nürnberg, 15. Mai. In der gestern und heute hier stattgehabten Versammlung der Delegirten der deutschen, österreichischen und schweizerischen Wagnervereine, welcher zwei Vertreter des Bayreuther Verwaltungrathes beiwohnten, wurde der allgemeine Richard Wagner-Verein zur dauernden Erhaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele konstituirt. Zur provisorischen Centralstelle wurde München gewählt; die erste Generalversammlung findet am 9. Juli in Bayreuth statt.

Wien. Das Comité zur Errichtung eines Mozart-Denkmal veröffentlicht seine erste Beitragsliste, welche mit etwa 35 000 Gulden abschliesst. Wir finden darunter das Ministerium des Innern und den Wiener Gemeinderath mit je 10 000 Fl.

— Am 10. Mai fand im Konservatorium eine Feier statt, zu welcher die Ueberreichung des vom Kaiser dem Lehrer an dieser Anstalt, Herrn Professor Franz Ramesch, verliehenen goldenen Verdienstkreuzes mit der Krone den Anlass bot. Derselben wohnten die Direktionsmitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde, die Mitglieder des Lehrkörpers des Konservatoriums und eine grosse Zahl gewesener und gegenwärtiger Schüler des Jubilars bei. In Vertretung des verhinderten Gesellschaftspräsidenten Baron Hofmann überreichte der Vizepräsident Dr. v. Billing Herrn Ramesch die Dekoration, indem er zunächst die Verdienste des Gefeierten betonte, der seit mehr als einem Vierteljahrhundert an der Anstalt mit unermüdlichem Eifer und mit einem Erfolge wirke, auf welchen er stolz sein dürfe, wenn er die Schaar seiner Schüler erblicke, unter denen eine Reihe hervorragender, in den höchsten künstlerischen Stellungen thätiger Persönlichkeiten sich befindet. Professor Ramesch sprach in wenigen Worten seinen Dank und die Versicherung aus, seines Lehramts noch fortan mit allem Eifer und aller Hingebung walten zu wollen. D. Kunst- u. Mus.-Ztg.

Bücher und Musikalien.

A. Löschhorn, Oktavenschule für Pianoforte. Op. 176. Leipzig, C. F. Peters.

Löschhorn's Name hat auf dem Felde der Klavierpädagogik einen hervorragenden Klang, ja, will man gerecht sein, so muss derselbe unter den allerersten des Faches stehen. Löschhorn schreibt nicht, um zu schreiben, wie wir dies bei andern Verfassern musikalisch-pädagogischer Werke wiederholentlich erleben, er bietet jedesmal ein mit aller Gründlichkeit durchforschtes und mit Scharfsinn logisch geordnetes Gebiet der Klaviertechnik, so dass seine Werke durch die Sicherheit der Methode den Erfolg, der erzielt werden soll, nicht bloss auf dem Titel oder in der Vorrede verheissen, sondern dem ernsthaft Studirenden in der That auch wirklich schaffen. Die „Oktavenschule“ nimmt unter den Schulwerken der neueren Zeit im allgemeinen unbedingt eine ganz bevorzugte Stellung ein, speziell aber und namentlich in Rücksicht auf die Bedeutung, welche das Oktavenspiel besonders für die moderne Technik hat, halte ich sie für das Beste, was auf dem betreffenden Gebiete existirt. Wiederum ist es der scharfsinnige, in den Stoff tiefeindringende Pädagoge, der sich gleich auf der ersten Seite des Werkes kundgiebt. Die Oktave wird nicht als ein wohlbekanntes, fertiges Ganze vorausgesetzt, für welches sofort Uebungen vom Leichten zum Schweren übergehend verordnet und geboten werden; sie wird vielmehr in ihre einzelnen Theile zerlegt, und Uebungen sowohl für den Daumen, wie für den vierten und fünften Finger allein in den mannichfachsten Formen bereiten das korrekte Spiel der Oktave nach Seiten der gleichmässigen Kraftentwicklung beider betheiligten Finger vor. Mit Subtilität und Ausführlichkeit wird dann das Spiel der Oktaven im Staccato wie im Legato abgehandelt und zwar in allen Verbindungen und Formen, wie sie die Schule irgend zu fordern vermag. Nach Vorübungen für die Lösung des Handgelenkes durch Vibration auf derselben Taste und auf wechselnder Taste wird das Oktavenspiel in allen Tonleitern, arpeggirten Akkorden und Sprüngen gelehrt, besonders wird aber dem Kapitel des Legato-Spieles die höchste Aufmerksamkeit geschenkt. Von ausserordentlicher Bedeutung und grosser Anregung für den Studirenden ist die dabei von Löschhorn angewendete lebendige Lehrmethode, durch Beispiele aus Werken der bedeutendsten Meister des Klavierspieles neuerer Zeit dem immerhin trocknen Material blosser Uebungen erfrischendes und belebendes geistvolles Produkt der schaffenden Muse hinzuzufügen und damit gleichzeitig dem Lernenden einen Hinweis auf die beste dahingehörige Litteratur zu geben. Der Behandlung der beiden grossen Gruppen der Staccato- und Legato-Oktaven folgen dann die aller übrigen sonst noch in der neueren Technik besonders gebrauchten Formen wirklicher und blinder oder Schein-

Oktaven, schliesslich des wirklichen und des Schein-Oktaven-Trillers, natürlich ebenfalls durch treffliche Beispiele beleuchtet. Eine werthvolle Zugabe zu der Schule bilden endlich noch sechs Oktaven-Etüden des Verfassers, welche eigens für das Werk komponirt sind und durch die Vielseitigkeit ihres pädagogischen Inhaltes gewissermassen dem Studirenden als ein Mittel zur Repetition des gesammten Schulmateriales dienen.

In Rücksicht darauf, dass seit der vor mehreren Dezennien erschienenen verdienstvollen Oktavenschule Th. Kullak's ein ähnlich bedeutendes Werk nicht erschienen ist, möchte ich Allen, welche die virtuose Laufbahn betreten wollen, oder auch schon betreten haben, die „Oktavenschule" Löschhorn's als ein zuverlässiges Mittel zum Erreichen des vorgestreckten Zieles, ja als ein unentbehrliches Vademecum beim Studiren empfehlen. Die Ausstattung ist, wie immer bei Peters, eine des gediegenen Werkes würdige. *J. Alsleben.*

— Der erste Band einer neuen Gesangschule, „Deutscher Gesangunterricht" betitelt, die, nach dem weitverbreiteten Rufe und den reichen, vielseitigen Erfahrungen des Autors, wie nach der Anlage des vorliegenden Bandes zu urtheilen, alle bisherigen Gesangschulen in Bezug auf eigenartige und planmässige Behandlung des Stoffes, klare, verständliche Darstellung, sowie auf die zu erstrebenden Ziele in den Schatten stellen dürfte, erschien soeben im Verlage von B. Schott's Söhne in Mainz. **Julius Hey** in München ist der Verfasser derselben. Von der Thatsache ausgehend, dass der Verfall unserer Oper seinen Grund nur in der einseitigen Ausbildung der Sänger habe, die eben nur den Ton berücksichtigen lernen, ohne mit den Anforderungen vertraut zu werden, die der deutsche Opernstyl an die Sänger und Schauspieler stellt, — legt er als oberstes Kunstgesetz dem Gesangslehrer richtige Entwickelung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ans Herz und giebt zur Erreichung dieses Zieles in dem ersten Bande seines Werkes ausführliche Anleitung. Die reiche Fülle des Materials, die wissenschaftliche Darlegung der Grundsätze der Aussprache, sowie die Art der praktischen Durcharbeitung lassen einen Gesangsmeister ersten Ranges, einen wissenschaftlich hoch bedeutenden Mann und einen Denker auf musik-pädagogischem Gebiete erkennen. — Der erste Band enthält folgende Hauptabtheilungen: Die sprachliche Behandlung der Vokale. — Die sprachliche Behandlung der Konsonanten. — Die sprachliche Tonbildung. — Das dynamische und rhythmische Element in der deutschen Sprache. —

Das Werk sei nicht nur Sängern und Schauspielern, sondern auch Rednern und Lehrern dringend empfohlen und begegnen sich unsere Wünsche hierin mit denen des Autors, dasselbe möge besonders bei den Lehrern Beachtung finden, deren Beruf und eigentliche Aufgabe, wie H. anführt, es sei, der heranwachsenden Jugend die Klang- und Artikulationsgesetze unserer Sprache, sowie deren hohe Schönheiten und poetische Ausdrucksfähigkeit frühzeitig und anregend zu vermitteln. Denn das Eine sei völlig zweifellos, dass erst dann der zu erhoffende Umschwung mit unwiderstehlicher Macht sich vollziehen wird, wenn man darüber einig geworden ist: dass eine allgemeine Regelung der Aussprache, wie sie der Autor im Auge hat und mit Wort und That durchzuführen bestrebt ist, in der Schule ihre ersten gesunden Wurzeln anzusetzen habe, um sodann dem vorgeschrittenen Alter und einer erhöhten Geistesbildung die lohnende Freude am erfolgreichen Studium, und dem praktisch Ausübenden endlich die unberechenbaren Vortheile des hier zu Gewinnenden mit Sicherheit zu gewähren.

Emil Breslaur.

Anregung und Unterhaltung.

Chopin's wehmüthiges Nocturne in G-moll op. 32 könnte die Ueberschrift haben: Unter Cypressen. Da wandelt man auf schön geschmücktem Friedhof an Urnen und Trauerbäumen vorüber; unter den eleganten schwarzen Toiletten weint das Herz bittere Thränen — und auch süsse. Wie ausdrucksvoll kann ein „Salonstück" sein! Die „elegante" Form ist oft nur ein moderner Mantel über tiefer Empfindung; ist jener auch noch so geschmackvoll drapirt, so kann diese dennoch wahr sein.

* * *

Man will immer gern berühmte Namen spielen. Aber unberühmte schaffen doch auch Schönes! Das Lesepublikum giebt da ein gutes Beispiel: wie manches schöne Buch von unberühmten Autoren erfreut die Leser! und war nicht jeder Berühmte zuvor unbekannt? — Freilich giebt es auch Novitätensüchtige, die alles, was neu ist, bloss weil's neu ist, verschlingen. So wars freilich nicht gemeint: man muss zu wählen wissen; die Musikzeitschriften leiten ja dazu an. Sollte dann das eine und andere Mal ein bischen Schund mit unterlaufen, nun, so möge man daraus den Unterschied zwischen Gut und Schlecht kennen lernen und das leider gedruckte bloss als Lesefutter vom Blatt spielen. *L. Köhler.*

Meinungs-Austausch.

Bonn a. Rh., 23. Mai 1883.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Mein Versprechen lösend, kann ich den Interessenten heute die Mittheilung machen, dass für den Regierungsbezirk Köln folgende Verordnung der königlichen Regierung daselbst, betreffend die Prüfung der Musiklehrer in Kraft besteht, welche gewiss interessiren dürfte.

„Gemäss unserer Bekanntmachung im Amtsblatt vom 31. Juli 1841, pag. 228, Nr. 423, haben die Musiklehrer, welche Privatunterricht in Musik gewerbsmässig ertheilen wollen, den Erlaubnissschein dazu, insofern sie nicht schon an einer öffentlichen Schule angestellt sind, bei der betreffenden Ortsschulbehörde nachzusuchen und sich zu dem Ende über ihre musikalische Befähigung wie über sittliche Tüchtigkeit für

Unterricht und Erziehung durch zuverlässige Zeugnisse auszuweisen. Es hat indessen bisher in unserem Verwaltungsbezirke an solcher Einrichtung gefehlt, die den betreffenden Individuen Gelegenheit böte, über ihre wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung und Tüchtigkeit für Musikunterricht ein Qualifikationszeugniss von competenter Behörde sich zu erwerben. Um diesem Mangel abzuhelfen, haben wir eine Prüfungs-Kommission bei der Rheinischen Musikschule dahier, unter dem Vorsitze des Direktors der Anstalt aus den Lehrern der betreffenden Fächer der Musik bestehend, gegenwärtig bestellt und dieselbe zur Ausstellung von Fähigkeits-Zeugnissen nach vorhergegangener Prüfung für den erwähnten Zweck ermächtigt. Diejenigen Personen, welche demnach eines solchen Attestes für die Folge bedürfen, haben ihren Antrag auf Zulassung zu der fraglichen Prüfung durch die einschlägige Ortsschulbehörde unter Vorlegung ihrer Zeugnisse über sittliche Würdigung und Unbescholtenheit an uns zu richten und sich dann in den näher zu bezeichnenden Terminen derselben zu gestellen. Die betreffenden Orts-, Polizei- und Schulbehörden werden daher auf die Erfüllung dieser Verordnungen sorgfältig achten, und nur solchen Musiklehrern, die sich gehörig über ihre Befähigung und Tüchtigkeit, wie vorgeschrieben, ausweisen, den Privatunterricht in der Musik gestatten und unbefugtes Eindringen in diesen Unterrichtszweig nachdrücklich abwehren."

Diese Regierungsverordnung datirt vom 17. Januar 1854. Sie liefert einen drastischen Beweis dafür, dass die Einsicht der Behörde schon vor Jahrzehnten die Missstände, welche aus einem Freigeben des privaten Musikunterrichts erwachsen können, klar erkannte und für ihre Abwehr besorgt war. Aber wie steht es mit der Handhabung jener Verfügung?! In Köln existiren nur wenige Musiklehrer, welche den Bedingungen desselben gerecht geworden sind, und wenn auch dann und wann — wie ich erfahre — das Gesetz gegen Einzelne in Anwendung gebracht wird — im Allgemeinen duldet man seine stillschweigende Umgehung. Woher stammt diese laxe Handhabung, diese offenbare Nichtbeachtung einer obrigkeitlichen Verfügung, einer Verfügung, deren strikte, unterschiedslose Beachtung die Regeneration und Festigung eines ganzen, weit verbreiteten Standes zur Folge haben würde? Ist es die Behörde selbst, die eine Nichtanwendung ihres Gesetzes tolerirt? — es wäre Unsinn, dies anzunehmen! — oder sind es die Organe der Behörde, welche Schuld daran tragen? Und wie stehen die Behörden der übrigen Provinzen zu diesem Erlass? Haben ihre Regierungen ähnliche Verfügungen getroffen und wie werden dieselben gehandhabt? Ich bitte die verehrten Herren Kollegen hierüber gefällige Nachforschungen anstellen und die Resultate derselben baldmöglichst mittheilen zu wollen, denn ich bin davon überzeugt, dass jene Verordnung mehr zur Hebung des gesunkenen Standes beitragen kann, als eine noch so ausgedehnte und praktische Vereinsbildung. Wenn die Königl. Regierung in Köln, wie ich nicht zweifle, an einer strengen Beachtung der mitgetheilten Verfügung im Prinzipe festhält, liesse sich ein ähnlicher Erlass auch für die anderen Schwesterprovinzen leicht anbahnen, denn — „was dem Einen recht, ist dem Anderen billig". Ich erlaube mir vorläufig eine baldige Beantwortung und klärende Erörterung der gestellten Fragen zu empfehlen und werde meinerseits dem Gegenstande weiter emsige Aufmerksamkeit schenken.

Mit der Versicherung aufrichtiger Hochachtung
Ihr ergebener
Josef Schrattenholz.

Weimar, den 21. Mai 1883.

Sehr geehrter Herr!

Ihr Aufsatz in der letzten Nr. des „Klavierlehrers" hat in der Ausführung seiner Rathschläge zu einem so überraschenden Erfolge in meiner Nähe geführt, dass ich Ihnen den Fall doch mittheilen muss.

Von einer der Pensionärinnen unsres Hauses hatte ich in der kurzen Zeit ihres Hierseins die Ueberzeugung gewonnen, dass das begabte, lebhafte, elfjährige Kind auch für die Musik Talent besitze, aber durch den bisherigen Unterricht in einer kleinen bairischen Stadt ganz ohne Ahnung von Anschlag und Takt geblieben sei. Ihre hiesige Lehrerin hat keinen leichten Stand mit ihr, da klein Aennchen das Zählen „olber" (albern) findet; ist sie doch bisher ohne Takteintheilung ausgekommen; — freilich: Wie?! —

Als sie vorgestern wieder eine der hübschen Nummern aus Kullak's „Kinderleben" so jammervoll zerhackte, konnte ich's nicht lassen, mal einzugreifen, und liess nach der von Ihnen vorgeschriebenen Methode den Takt zerlegen; dann, von demselben Standpunkt Ihres Systems ausgehend, wenn auch in der Ausführung etwas von Ihrem Vorschlage abweichend, begann ich gemeinschaftlich mit dem Kinde laut zählend, in Ermangelung eines Stäbchens ganz einfach mit der Kuppe des gekrümmten Zeigefingers auf dem Notenbrett den Zeitwerth der Noten und Pausen anzugeben, genau darauf achtend, dass der Finger ruhen blieb, so lange die Dauer der jedesmaligen Note währte, und die Pause durch einen kleinen Luftbogen ‿ mit dem Finger bezeichnend, ähnlich wie ihn der Taktstock des Dirigenten beim Abschluss eines angehaltenen Fermaten-Tones ausführt.

Da ich merkte, dass Aennchen mit den verschiedenen Werthnoten und entsprechenden Pausen noch etwas im Unklaren war, legte ich meine schon ziemlich vorgeschrittene Taktschule zu Grunde, um sie in systematischer Reihenfolge damit bekannt zu machen und hatte die Freude, dass ihr die Augen über das Wesen des Taktes aufgingen, sie das Zählen nicht mehr „olber" fand, sondern mit einem wahren Feuereifer streng zählend und mit dem Zeigefingerchen dabei sehr geschickt und genau rhythmisch die Zeitwerthe von Noten und Pausen einordnend, die kleinen Stücke erst taktirte und dann fast immer fehlerfrei spielte. So war die Uebungsstunde vergangen, und klein Aennchen, die sich sonst immer sehr unlustig dazu antreiben lässt, fragte ganz glücklich, ob ich nicht Zeit hätte, nachmittags mit ihr weiter zu spielen. Natürlich war ich gern erbötig dazu und hatte die Freude, dass das Kind selbst schwierigere Takteintheilungen fehlerlos ordnete, z. B. die Achtel im $^{9}/_{8}$ Takt laut zählte und dabei die Sechszehntel-Triolen, gemischt mit gewöhnlichen Sechszehnteln und andern Werthnoten so genau sonderte und streng im Takt aufklopfte und nachher in der Ausführung spielte, dass ich ganz erstaunt war. Uebrigens machte ich dabei die Bemerkung, dass der Mangel des Stäbchens zum Taktiren eigentlich kein Mangel war, sondern der Finger sich als leichtbeweglichster Taktstock erwies, der zugleich den Vortheil bot, fast unwillkürlich die Accente der schweren und leichten Takttheile so zu nüanciren, wie es mit dem Stäbchen kaum so bald zu erreichen sein würde.

Die Doppelfreude, dass es möglich war, in einem Tage durch die von Ihnen aufgestellte Methode des Taktirens einem kleinen musikalischen Wildling Taktverständniss und rhythmisches Gefühl einzuoculiren, und dass auch die darauf hinzielenden von mir zusammengestellten praktischen Uebungen sich als so zweckmässige Helfer bewährten, musste ich Ihnen doch aussprechen.

Hochachtungsvoll
Ihre ergebenste
Auguste Oberbeck.

Antworten.

F. L. Fräulein Jenny Meyer ist eine unserer tüchtigsten Gesangslehrerinnen und Sie dürfen sich mit vollem Vertrauen unter ihre Leitung begeben. Eine Anzahl ihrer Schüler und Schülerinnen hat in der Oeffentlichkeit grosse Erfolge errungen. — Wenn Sie im Klavierspiel soweit vorgeschritten sind, wie Sie mir mittheilen, wird Herr Hofkapellmeister Radecke, der artistische Leiter und erste Klavier-Lehrer des Stern'schen Konservatoriums, Sie ohne Frage in seine Klassen aufnehmen.

Frl. M. H. in Prag. Die Entwickelung der Geläufigkeit im Piano-Spiele hängt nicht von der Grösse oder Kleinheit der Hand, sondern von der Weichheit und Biegsamkeit der Knöchelgelenke und gründlich betriebenen technischer Studien ab.

Redaktion der deutschen **Militärmusiker-Zeitung.** Sehr liebenswürdig. Verbindlichsten Dank.

O. M. in Braila. E. K. baut nur wenig Instrumente selbst, beschäftigt sich mehr mit dem Verkauf fremder Fabrikate. Auch von E. in M. wird mir dasselbe mitgetheilt. — O. Kolbe ist auf dem Zwölf-Apostelkirchhofe, Schöneberg, Colonnenstr., begraben.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Mai-Sitzung machten die Herren A. Werkenthin und Prof. E. Breslaur noch einige weitere Bemerkungen über das Andantino. Letzterer berichtet sodann über die allseitige Theilnahme, welche die Idee der Begründung eines Verbandes deutscher Musiklehrervereine findet und theilt Kundgebungen aus der „Frankfurter Zeitung", ferner ein Anschreiben nebst Promemoria des Herrn Prof. Dr. Alsleben, welche zu Versendung gelangen sollen, mit.

Darauf hielt Herr Dr. Alfred Kalischer einen Vortrag über die von ihm aufgestellte „Theorie des Triolen-, Quintolen- und Septimolenwesens". Darin begründet derselbe vornehmlich diese These: Das Wesen der Triole bedeutet, dass die 2 Hauptarten unserer Taktbildung, nämlich der gerade zweitheilige und der ungerade dreitheilige Takt zu einer höheren harmonischen Einheit verbunden werde. Ferner: das Wesen solcher Tongruppen, die wir durch die lateinische Diminutivendung ŏlus, ŏla, ŏlum kennzeichnen, ist nur auf die Zahlen 3, 5 und 7 zu beschränken, weil wir neben dem zweitheiligen und dreitheiligen Takte allenfalls noch fünftheilige und auch siebentheilige Taktarten sanktionieren. Nach der höheren kunstästhetischen Anschauung vom Rhythmus würde die Quintole die Verschmelzung der fundamentalen zweitheiligen Taktart mit der fünftheiligen; die Septimole ähnlich die Verschmelzung der zweitheiligen Taktart mit der siebentheiligen veranschaulichen. Duolen Quartolen, Sextolen, Oktolen etc. sind als unmotivirte, Gebilde zu verwerfen. Die nähere Begründung all dieser und noch weiterer Thesen brachte den Vortragenden dahin, zu behaupten, dass die Orthographie solcher Tongruppen bei allen Komponisten recht mangelhaft sei. Dieses und anderes wird durch Notenbeispiele an der Tafel illustrirt. — Der Vorsitzende Prof. Dr. Alsleben dankt für den interessanten Vortrag und schliesst sich im allgemeinen den Anschauungen des Vortragenden an, wie dies auch die anderen an der sehr lebhaften Debatte theilnehmenden Herren A. Werkenthin, Prof. A. Löschhorn und Prof E. Breslaur thun. — Darauf folgten die sehr beifällig aufgenommenen Gesangsvorträge der Frau Clara Bindhoff (Arie aus Händel's Xerxes, Lieder von Schubert und Lessmann), wobei Frl. Gertrud Neumann freundlichst die Begleitung übernommen hatte.

Dienstag, den 12. Juni, Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: 1) Gesangsvorträge der Frau Clara Bindhoff und des Frl. Helene Selchow (je drei Gesänge von Dr. A. Kalischer). 2) Klaviervorträge des Herrn Hofpianisten Xaver Scharwenka. 3) Geschäftliches.

Anzeigen.

Neuigkeiten-Sendung 1883. No. 2.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig** erschienen soeben und sind durch jede Musik- und Buchhandlung zu beziehen: ℳ ₰

Behr, Franz. Op. 482. An deinem Herzen. Klavierstück . . . . 1. 25.
——— Op. 490. Leo Petit Bal. Trois Danses faciles et sans octaves pour Piano.
No. 1. Valse . . . . 1. —.
„ 2. Polka . . . . 1. —.
„ 3. Polka Mazurka . . . . 1. —.

Gumbert, Fr. Transscriptionen für Horn und Pianoforte.
Heft 28. Mendelssohn-Bartholdy, F. Frühlingslied; Schubert, Fr. Die Post . . . . 1. 25.
„ 29. Nardini, P. Larghetto; Corelli, A. Preludium . . . . 1. 25.

Gutmann, Friedrich. Compositionen für Zither.
No. 31. Gobbaerts, L. Op. 162. La Printanière. Polka Mazurka de Salon . . . . . . —. 60.
„ 32. Behr, Fr. Op. 424. No 3. Im Zigeunerlager . . . . —. 60.
„ 33. Bohm, C. Op. 279. No. 1. Edelweiss. Tonstück . . . . —. 60.
„ 34. Lange, S. Op. 262. Das Mädchen aus den Bergen. Idylle . . . . —. 60.

Isenmann, Karl. Op. 52. Junggesellen-Studien. Nach A. Katsch. Humoristischer Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . 1 50.

Krug, D. Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas mit Fingersatzbezeichnung für das Pianoforte zu zwei Händen. . . . . 1. —.
No. 239. Mozart. Figaro's Hochzeit. Arie: „Ihr die ihr Triebe" . . . . 1. —.
„ 240. Meyerbeer. Hugenotten. Pagenarie: „Eine holde, edle Dame" . . . . 1. —.
„ 241. Brahms, J. Liebestreu. „O versenk dein Leid" . . . . 1. —.
„ 242. Meyerbeer. Hugenotten. Schwur und Schwerterweihe: „Vom Krieg der uns bedroht" 1. —.

Löw, Jos. Op. 450. Opernblumen. Eine Auswahl beliebter Opernmelodien für das Harmonium.
Heft 3. No. 15. Mozart. Don Juan: „Reich mir die Hand". No. 16. Boieldieu. Die weisse Dame: „O welche Lust Sodat zu sein". No. 17 Bellini. Norma Cavatine: „Keusche Göttin". No. 18. Donizetti. Linda di Chamounix Duett: „O Himmelslust". No. 19. Mozart. Don Juan: „Schmäle, tobe lieber Junge". No. 20. Kreutzer. Nachtlager: „Wer klagt am Gitterfenster" . . . . 2. —.
„ 4. No. 21. Weber. Freischütz: „Leise, leise fromme Weise". No. 22. Weber. Euryanthe: „Der Mai bringt frische Rosen". No. 23. Weber. Freischütz: „Wir winden dir". No 24. Weber. Freischütz: Jäger-Chor. No. 25. Weber. Freischütz: „Und ob die Wolke". No. 26. Weber. Freischütz: „Durch die Wälder". No. 27. Weber. Freischütz: „Kommt ein schlanker Bursch". . . . . 2. —.
——— Op. 478. Danse des lutins (Gnomentanz. Dance of gnomes) pour le Piano . . . . 1. 25.
——— Op. 479. Harfen-Ständchen. (Sérénade. Serenade.) Romanze für Pianoforte . . . 1. 25.
——— Op. 480. „Liebchen's Bild und Frühlingslust!" (Amour et Printemps. Springtime and love.) Lyrische Poësie für Pianoforte . . . . 1. 25.
——— Op. 481. Wie ist doch die Erde so schön! (Matin d'été. Summer Morning.) Lyrisches Impromptu für Pianoforte . . . . 1. 25.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Op. 54. Variations sérieuses. Für Orgel zum Konzertgebrauche arrangirt von Rob. Schaab . . . . 2. —.

Meyer, Louis H. Deux Morceaux de Salon pour Piano.
Op. 62. Invitation à la Mazurka . . . . 1. 25.
Op. 65. La Complainte. . . . . 1. 25.

Rheinberger, Josef. Op. 133. Vier sechsstimmige Motetten für Kirche u. Konzert. (Text deutsch und lateinisch).
No. 1. „Unsere Seele". (Anima nostra). Partitur und Stimmen . . . . 1. 50.
„ 2. „Denken will ich". (Meditabor). Partitur und Stimmen . . . . 1. 25.
„ 3. „Lobpreiset Gott". (Laudate Dominum). Partitur und Stimmen . . . . 1. 50.
„ 4. „Siehe, vom Himmel hoch". (Angelus Domini) Partitur und Stimmen . . . . 1. 50.

Staeger, Alexander. Op. 1. Mädchenlieder für dreistimmigen weiblichen Chor u. Pianoforte. Klavierauszug und Stimmen . . . . 5. —.
No. 1. „Auf die Nacht in den Spinnstuben." No. 2. „Der Tag wird kühl, der Tag wird blass". No. 3. „Und bild' dir nur im Traum nicht ein". No. 4. „Und als sie kam zur Hexe".

Zopff, Hermann. Op. 35. Drei Idyllen für kleines Orchester.
No. 3. „Lindenrauschen", für Streich-Orchester . . . . —. 75.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 12. Berlin, 15. Juni 1883. VI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Ueber den Gebrauch des Metronoms.

Von **Louis Köhler.***)

Dient ein Metronom zunächst und hauptsächlich dazu, in zweifelhaften Fällen das vom Komponisten gewünschte Tempo näher zu erfahren, wozu ein stummer Metronom vollkommen ausreicht, so kann man ihn bekanntlich auch noch dazu verwenden, in strengem Takte spielen zu lernen, wozu dann ein laut und anhaltend schlagender nöthig ist.**)

Genaues Spielen nach dem Metronom ist schwer, peinlich, ja unnatürlich, weil die menschliche Taktempfindung keine mathematisch genaue sein kann, auch kein Komponist eine Musik in mathematisch gleichmässigem Takte zu denken vermag. Man wird das Tempo immer mit vernünftiger geistiger Freiheit behandeln, das heisst, man wird nach gebildetem, musikalischem Taktgefühle gleichmässig spielen. Wenn man das Tempo willkürlicher behandelt, darf es nicht unbewusst aus Schwäche, sondern muss es bewusst aus richtigem Gefühle im Sinne des Musikstückes geschehen.

Vielen Spielern ist der Sinn für gleichmässiges Tempo — welches ja im Grunde das Spielen im Takte, d. h. in gleichgemessener Folge der Taktheile bedeutet — angeboren; aber Manche besitzen ihn nur schwach, so dass, bei der nothwendigen Aufmerksamkeit auf das Technische, der ordentliche Gang des Taktes leicht leidet. In solchen und schlimmern Fällen ist ein zeitweiliges Spieler nach dem laut und anhaltend schlagenden Metronom als eine Art Taktkur vorübergehend zu empfehlen, nur ist dabei zum Theil auf guten Vortrag zu verzichten, weil durch die streng mathematische Folge der Zeittheile der Idee des Musikstückes ohnehin Zwang angethan wird. Jedenfalls aber muss man in einem nach dem Metronom zu spielenden Musikstücke sehr sicher sein, so,

*) Vergleiche den Aufsatz: Ein verkanntes Instrument von A. Naubert im Klavier-Lehrer 1880, No. 15.

**) Für die gewiss nur geringe Zahl solcher Leser, welchen das Mechanische des Metronoms unbekannt blieb, diene folgende Notiz Der Metronom ist ein Gestell mit aufrecht stehendem, beweglichem Pendel, der von oben nach unten zu mit Ziffern besetzt ist und einen Schieber hat, den man auf diejenige Ziffer schiebt, welche nebst einer Note neben der Tempobezeichnung des Musikstückes zu stehen pflegt: z. B. ♩=50. Rührt man den Pendel zum Hin- und Herbewegen an, so taktirt er den Gang der angedeuteten Notengattung und sagt, z. B., die Viertel gehen in diesem Takt. — Man hat verschiedene Metronome, theure zu 6—15 und mehr Mk., wie auch billigere. Surrogate, bei welchen statt des Pendels ein hinabhängendes Band funktionirt, das schneller oder langsamer pendelt, je nachdem es kürzer oder länger gefasst wird, sind beim Mechaniker für ein geringes zu haben.

dass man durch die unerbittliche Rücksichtslosigkeit des mechanisch strengen Taktschlages nicht beirrt werden kann. Man wird beim Spielen nach dem Metronom auf allergenauestes Zusammentreffen der gespielten und geschlagenen Taktheile zu halten haben, da die kleinste Differenz sich Schlag auf Schlag auffallend rapide vergrössert, und man unversehens um einen Takttheil auseinander geräth: es ist dann aber *nicht abzusetzen*, sondern nur im Fortspielen möglichst bald ein *neues Zusammentreffen* zu erzielen.

Taktlose Spieler stehen als solche praktisch ohnehin dem Geiste der Musik weniger unmittelbar nahe, sie leiden daher durch den ungeistigen Maschinentakt des Metronoms im Grunde keinen Schaden: vielmehr kann hier die *eine* Ungeistigkeit die *andere* kuriren, indem der Spieler damit aus der Wildheit gezogen und in sklavische Fesseln gebannt wird, die, sobald er sich darin einigermassen bequem fühlt, ihm abgenommen werden dürfen, damit er sich in der Freiheit versuche. Derartige Spieler gleichen angehenden Zeichnern, denen der Blick für räumliche Formenverhältnisse fehlt und die daher längere und kürzere Linien, richtige und falsche Proportionen praktisch nicht zu unterscheiden vermögen: sie müssen da, wo andere mit freiem Blick und freier Hand das Vorbild richtig kopiren, an Zirkel, Maass und Linien-Netz gebunden bleiben, bis sie so auf mechanischem Wege zu einem natürlichen Verfahren befähigt werden.

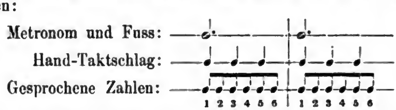
In diesem Sinne die Sache betrachtend, gebe man nicht sobald den Muth auf, wo beständige metrische und rhythmische Verwirrung das (sonst vielleicht geschickte) Spiel ungeniessbar machen und kurire den Schüler von innen heraus, indem man sein *Takt-Gefühl* in das rechte Geleis bringt und seinen Sinn vor allem für die Gleichheit aufeinanderfolgender Zeitpunkte empfänglich macht.

Zunächst ist es zu empfehlen, dass der taktlose Schüler nach dem Metronom eine Weile *bloss taktire*, ohne zu spielen, und zwar zunächt immer nur graden, also zweizeitigen und vierzeitigen, sodann auch ungraden Takt, wozu der Schieber beliebig auf verschiedene Ziffern über der Mitte des Pendels passend zu rücken ist, um den Sinn in längeren und kürzeren Zeit-Verhältnissen zu üben; dabei zähle er zu jedem Schlage eine Zahl: | 1—2 | 1—2 etc., dann: | 1—2—3—4 etc., danach: 1—2—3 | 1—2—3 | etc., endlich: | 1—2—3—4—5—6 | etc., damit der Takt intensiver empfunden werde, ist zu jeder Zahl auch ein präciser Tritt mit dem Fuss zu thun.

Danach möge der Uebende beginnen zu je *einem* Schlage, bei *hochgestelltem* Schieber, *zwei* gleiche Taktschläge mit der Hand zu geben, — später aber zu jedem der zwei Taktschläge (bei je einem Metronomschlage) zwei Zahlen zu zählen, so dass der letzteren also vier auf einen Metronomschlag und zwei Handschläge kommen, wozu auch der Metronomschlag noch allemal mit einem Tritt des Fusses markirt werden kann:



In der Uebung *ungerader* Taktarten sind dann zu einem Metronomschlage *drei* Handschläge zu thun, auf deren jeden zwei gesprochene Zahlen zu einem Metronomschlag, also deren sechs kommen:



Dieser Art sind die nützlichen *Vorbereitungen* und die dem gewöhnlichen Spielen *nebenhergehenden* Metronom-Studien; dieselben sind noch mannigfach zu variiren, indem z. B. auf dem Klavier auch Töne und Griffe taktmässig angeschlagen werden können. Auch kann dabei statt des Fusses die eine Hand in Aktion treten, indem sie zu je einem Metronomschlage den Anschlag eines tiefen Oktavengriffes giebt.

Weiterhin benütze man die täglich zu übenden Tonleitern und Akkordbrechungen, in Gruppen zu je zwei oder vier, drei oder sechs, acht oder neun Tönen getheilt, deren erster allemal zu einem Metronomschlage zu spielen ist. Wer ferner die Tonleitern zweihändig, terzen- oder sextenweise in naher und weiter Entfernung, wie auch in Gegenbewegung (bei der nämlichen Taste in der Mitte beginnend, auseinander und wieder zusammen gehend) übt, hat damit guten technischen Stoff für beliebige Temponahme.

Ist auf dem vorhin beschriebenen Wege der gleichmässige Taktgang dem taktlosen Schüler etwas ins Innere gedrungen, so dass er im Stande ist, ihn leidlich ordentlich zu denken, so hat er einen festen Halt gewonnen, der sich im Spielen von leichten Musikstücken nach dem Metronom zu bewähren hat. Da es hauptsächlich die immer wechselnden Formen, die Notenbewältigung mit den Augen und die Fingerthätigkeit auf den Tasten zu sein pflegen, wodurch die Takthaltung erschwert wird, so sind zunächst nur leichtere Stücke, wie man sie für alle Bildungs- und Altersstufen angemessen in meinen metronomisirten „Volksmelodieen" und „Volkstänzen aller Nationen der Erde" (Braunschweig bei Litolff) findet, zu wählen, um von da aus auch auf andere Kompositionen überzugehen. Es taugen dazu vorwiegend gleichmässig gehende Etuden, z. B. die Schule der Geläufigkeit von Czerny, Präludien und Exercitien von Clementi, op. 50, 60, 128 des Verfassers, Cramer's Etuden, Clementi's Gradus ad Parnassum, ferner Bach's und Händel's Präludien, Inventionen, Suiten, Fugen, Märsche u. dergl. m. In der „Hochschule des Pianisten" (Schuberth & Co.) findet man diese Werke in stufenweise geordneter Auswahl sämmtlich metronomisirt.

Es bleibt beim Metronomspiel dem Uebenden stets überlassen, den Taktzwang auch noch durch Treten und Zählen, neben dem Metronomschlage, zu verstärken, so, wie vorher bei den Vorbereitungen geschehen ist — eine peinliche Prozedur, die indessen mit der Zeit etwas an Qual verliert, um des wichtigen Zieles willen als widerliche Medizin immerhin zu acceptiren und durch die Erwägung geniessbarer zu machen ist, dass Takt-Unsinn der Würde eines gebildeten Geistes widerspricht und dass es daher nicht nur als ein musikalisches, sondern als ein Vernunft-Gebot überhaupt angesehen werden muss, sich aus den Fesseln des Unsinns zu befreien durch andere freiwillig angelegte Fesseln des — wenn auch despotischen — Gesetzes.

Bevor man den Metronom zu einem Stücke schlagen lässt, muss man es den Noten nach, wie bereits gesagt, in irgend welchem vorerst bequemem Tempo sicher und glattfliessend spielen können; sollte dies, selbst auch nur für einzelne Theile, zu lange währen, so ist entweder ein leichteres Stück zu wählen, oder man beginnt das Spielen nach dem Metronom schon einhändig. Man stellt bei solchen Studien den Schieber allemal nach dem eben bequem zu ermöglichenden Tempo, und wär's auch vorerst doppelt so langsam wie das richtige, so, dass man z. B. die auf Viertel geltenden Schläge nur für Achtel nimmt, oder dem ähnlich. In diesem Tempo ist dann aber im strengen Metronomtakte zu spielen und jede innere auf Tempobehandlung bezügliche Vortragsanregung unberücksichtigt zu lassen: denn es soll ja gerade das persönliche Belieben, weil es noch unerzogen ist, an absolut gleichem Maasse erzogen werden.

Bei vorkommenden Fehlern und Anstössen kann man, wenn man will, immerhin momentan ab- und sogleich wieder an selbiger Stelle ansetzen, falls man nicht immer wieder vorher beginnen will; der neue Ansatz ist dann aber immer bewusst und genau zu einem Metronomschlage zu machen, widrigenfalls das Spiel in's Wirre führen würde.

Man wird — sonderbar genug — oft wähnen, der Metronom accelerire oder retardire und necke den Spieler, wo doch natürlich letzterer allein der vom schnurgraden Taktpfade abweichende Theil ist. Der Grund dazu liegt in dem bereits früher erwähnten Verhältniss: nämlich dass, selbst bei der geringsten Abweichung von der mechanisch genauen Zeitfolge der Taktheile, sich das Minus oder Plus von Schlag zu Schlag beständig potenzirt, wodurch dann sehr bald ein Nacheilen oder Zurückhalten des Uebenden nothwendig gemacht wird; da scheint dann in jenem Falle der Metronom fortzuziehen und zu eilen, im anderen aber zurückzuzerren und zu erlahmen. — Eine natürliche Veranlassung zu solchen Differenzen zwischen Spieler und Metronom ist häufig auch in den Musikstücken selbst zu finden, deren verschiedene Partieen, Motive, Gänge und Passagen ihr bergauf und -ab in der Stimmung haben und auch darin noch kleinere wechselnde Wellenzüge. Der Spieler fühlt das unbewusst und verleiht jedem Takttheile ein Plus oder Minus um ein Zeittheilchen, das vielleicht nur mit einer Haarbreite zu vergleichen ist, die aber beim nächsten Takttheile und bei jedem folgenden immer zunimmt, um dann merkbar zu werden und zu einer plötzlichen Korrektur zu veranlassen. Diese ist dann oft schwer zu vollziehen, besonders wenn der Spieler mit der Zeit im Rückstande ist und die Finger im raschen Nacheilen den Dienst versagen. — Nur im äussersten Falle ist es bei solchen Episoden rathsam, abzusetzen, um nochmals neu zu beginnen und sich dann zeitig vor Abweichungen in Acht zu nehmen. Für gewöhnlich aber gilt der früher ertheilte Rath, fortzuspielen und möglichst bald die Ordnung wieder zu finden.

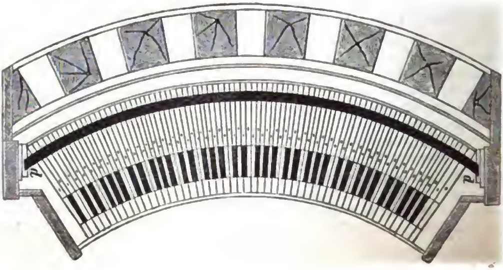
In Fällen der erwähnten Art fühlt man sich berührt, wie wenn man zu einem zwanglosen Spaziergange eine feste Marschmusik hört. — Beides ist nicht eben zu vereinigen: der Marsch ist gegen den freien Gang, was der Metronom wieder gegen freie Marschmusik ist; der Taktlose aber leidet eben an

unstäter, trippelnd irrender Gang-Art und ihm hilft daher strenges Marschiren.

Jenes freigehende Wandeln, das, je nach ideeller Anregung zu angeregterem Schritte bis zu innerlich treibendem Laufe gesteigert oder zu gekühlterer Bewegung bis zum zögernden Gange zurückgehalten wird, ist im Takte und Tempo das Ziel des sklavischen Metronomstudiums, da wo dieses eben vorübergehend zu betreiben als nöthig erscheinen muss; je mehr es dem Uebenden dabei gelingt, sich selbst zu besiegen und dem unerbittlichen Maschinengange sich hinzugeben, desto sicherer wird jenes Ziel — die musikalisch freigestaltete Ordnung — erreicht werden.

Ein neues Pianoforte.





Das Deutsche Patentamt hat in der jüngstverflossenen Zeit eine Neuerung im Klavierbau patentirt, die vielleicht eine grosse Zukunft besitzt. Dieselbe besteht im wesentlichen darin, dass statt der bisherigen geradlinig-parallelen Anordnung der Tasten eine konkav gebogene adiäre Platz greift, und dass dementsprechend auch der Stimmstock und beim Pianino selbst der Resonanzboden gebogen wird.

Das Bestreben, der Klaviatur des Pianoforte eine der natürlichen Arm- und Handbewegung angemessenere Form zu geben, ist nicht neu. Es scheint schon vielen eingeleuchtet zu haben, dass eine Klaviatur bei welcher man die Arme unter Fixirung im Ellbogen nur halbkreisförmig zu bewegen braucht, um alle Tasten zu erreichen, Vorzüge haben müsse vor der geraden Klaviatur, bei welcher die Seitwärtsbewegungen viel komplizirtere Haltungen der Hand und des Armes erfordern. Die bisherigen Versuche, den Vorzug der gebogenen Klaviatur zu verwirklichen, scheiterten wohl deshalb, weil man es unterliess, gleichzeitig die Tasten statt parallel radienförmig nebeneinander zu legen, so dass sie nach hinten zu breiter werden. Hierdurch entstehen mancherlei Erleichterungen im Spiel und wird der sonst eintretende grosse Uebelstand vermieden, dass die Tasten, verschieden lang und an ihrem vorderen Ende ungleich geformt sein würden.

Gustav Neuhaus, ein in Elisabethgrad in Russland lebender Deutscher, Klaviervirtuose und von Hause aus im Klavierbau erfahren, hat durch die Vereinigung dieser beiden Erfordernisse ein Piano zu Stande gebracht, welches allerdings so wesentlich von allen bisherigen abweicht und mit seiner neuen, sehr naturgemässen Spielart einen so schönen Ton verbindet, dass man gespannt sein kann, ob dasselbe nicht eine Umwälzung im ganzen Klavierbau hervorrufen wird. Die neue Anordnung ermöglicht eine bequemere Erreichbarkeit der Tasten und freie, natürliche Haltung der Arme und Hände, bequemeres Spiel zwischen den Obertasten, da der Raum zwischen der schwarzen Tasten durch die radiäre Anordnung an Breite gewinnt, und erleichtert das Greifen weiterer Akkorde. Die Bedeutung der Neuerung liegt aber nicht in der neuen Spielart allein, sondern, da der ganze Bau des Klaviers sich nach der Bogenlinie der Klaviatur richten muss und dadurch der klangbildende Apparat verhältnissmässig breiter wird, so ist zu erwarten, dass auch der Ton des neuen Klaviers, wie es sich bereits an dem fertigen, in Berlin ausgestellten Piano gezeigt hat, ein besserer sein wird als bisher. — (Die Klavierfabrik von Neuhaus in Calcar baut solche Pianinos und würde es sich wohl der Mühe lohnen, dieselben einer längeren, eingehenden Prüfung zu unterziehen. E. B.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Generalintendantur der königlichen Schauspiele macht bekannt, dass sie, da der Verleger der Textbücher der Wagner'schen Opern die Konzession zurückgezogen hat, nach der jene für den Gebrauch des Publikums derart eingerichtet waren, dass die bei den hiesigen Vorstellungen fortbleibenden Stellen durch besonderen Druck sich bemerklich machten, nicht mehr in der Lage ist, dem Publikum Texte, welche der Aufführung entsprechen, zur Verfügung zu stellen.

— Wenn ein ehrenwerther Mann und bedeutender Künstler wie Jean Becker ein Werk wie die bei Leuckart erschienenen 25 Studien für die Violine von F. Hüllweck mit förmlicher Begeisterung in einem besonderen Schreiben an die Zeitungsredaktionen empfiehlt, so darf man annehmen, dasselbe müsse von ganz besonderer Bedeutung sein. Ich kenne es nicht, möchte aber hierdurch Gelegenheit nehmen, auf die warme Empfehlung des Herrn Jean Becker hin, alle Violinspieler darauf aufmerksam zu machen.

— Der Verleger der Hüllweck'schen Etüden versendet soeben ein Verzeichniss von neu erschienenen Chorwerken für gemischte Stimmen, das hiermit den Leitern und Vorständen von Gesangvereinen zur Beachtung empfohlen sei. Neben einer Reihe grösserer Kompositionen von Sebastian Bach und Händel in mustergiltigen Bearbeitungen von Robert Franz, oratorischen Werken von Ferdinand Hiller, Georg Vierling u. a. führt der Katalog eine ansehnliche Anzahl geistlicher und besonders weltlicher vier- und mehrstimmiger Chorlieder auf. Unter diesen verdienen namentlich die von Max Jos. Beer, Robert Franz, Wilhelm Rust, Julius Schäffer, Georg Vierling und Ad. Reichel recht viel gesungen zu werden. Neben Klassischem und Ernstem ist auch das leichtere Genre nicht unwürdig durch Thomas Koschat's naive Kärntner Lieder und reizende Walzer-Idylien vertreten. — Den Schluss im Leuckart'schen Verzeichnisse bilden etliche Gesänge für Frauenstimmen.

— Die von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel veranstaltete Ausgabe sämmtlicher Werke Mozarts ist mit der 50sten Lieferung beendet. Dieselbe reiht sich der Beethoven-Ausgabe aus demselben Verlage in Bezug auf Genauigkeit des Textes und vorzüglicher Ausstattung würdig an und gebührt der Welt-Firma für die mit so grosser Mühe und Sorgfalt und so grossem Kosten-Aufwande unternommene und glücklich zu Ende geführte monumentale Arbeit das wärmste Lob der gesammten musikalischen Welt.

— Adolf Henselt, der berühmte Klavier-Komponist und Virtuose, welcher bereits seit 45 Jahren in Petersburg die deutsche Tonkunst vertritt, hat dieser Tage unter der lebhaftesten Theilnahme des russischen Hofes und der höchsten Aristokratie das 25jährige Jubiläum als General-Inspektor des Musikunterrichts in den weiblichen Staatserziehungs-Anstalten gefeiert. Bei der Feier wurden zunächst die Telegramme von der Prinzessin Eugenie und den Prinzen Alexander und Konstantin von Oldenburg und der Grossfürstin Alexandra Josephowna, welch letztere dem Jubilar ihre Photographie in einem Rahmen aus blauem Sammet mit Goldverzierungen

geschickt hatte, verlesen, worauf Herr Geheimrath Müller dem Jubilar im Namen seiner Verehrer und Schüler eine Adresse in einem rothsammetnen, mit silbernen Verzierungen geschmückten Futterale übergab. Auf einer silbernen Platte sind die Worte eingravirt: „Von den Schülern, Schülerinnen, Verehrern und Verehrerinnen des grossen Künstlers.“ Hierbei theilte Herr Müller mit, dass die Personen, welche die Adresse unterschrieben haben, eine Summe zur Stiftung eines Stipendiums auf den Namen des Jubilars in einer der Lehranstalten, in denen Musikunterricht ertheilt wird, gesammelt hätten. Baronesse Wrangel verlas ein Brief Liszts, in welchem derselbe seinen berühmten Kollegen beglückwünscht. Eine Reihe von Briefen und Telegrammen mit Glückwünschen aus verschiedenen Gegenden Russlands von Personen aus den verschiedensten Gesellschaftsständen waren ausserdem eingelaufen. Tief gerührt antwortete der Jubilar daruf etwa Folgendes: „Wenn es der Vorsehung gefällt, so werde ich den Rest meiner Tage dem Zwecke weihen, die mir erwiesene Ehre und das Wohlwollen zu rechtfertigen und meine Gefühle der tiefen Dankbarkeit, von denen ich jetzt durchdrungen bin, darzuthun.“

— Bei der von der Prager Concordia ausgesetzten Konkurrenz über das Thema „Richard Wagner's Bedeutung für die nationale Kunst“ ist der Essay des Prof. L. Nohl in Heidelberg prämiirt worden.

— In der bekannten Instrumentenfabrik von Biese, Berlin, Schützenstrasse, sind jüngst zwei Pianinos vollendet worden, welche in ihrer Art wohl einzig sind. Ihre eichene Bekleidung ist nämlich, wie eine Inschrift angiebt, aus Pfählen der Rheinbrücke geschnitten, welche zwischen Mainz und Castel von Claudio Nero Drusus im letzten Jahrzehnt vor Christi Geburt erbaut worden ist, und deren Reste im Jahre 1880 wieder aufgefunden wurden. Das Holz zeigt eine dunkle, bisweilen schwarze Färbung und zeichnet sich durch ausserordentliche Härte aus. Dieser seltenen Ausstattung entspricht auch der Ton der Instrumente, welche im germanischen Museum in Nürnberg für einige Zeit zur Ausstellung kommen werden. Die Inschrift an den Instrumenten lautet:

„Einst auf dem Grunde des Rheins, dem römischen Kriegsgotte dienstbar,
„Zier' ich verjüngt dieses Werk, jetzt nur zu musischem Kampf! Allgm. D. Mus.-Ztg.

— Der ausgezeichnete Tenorist Herr Götze vom Stadttheater zu Köln, erregt gegenwärtig in unserem Opernhause durch die seltene Schönheit seines Organs und seine vortreffliche Darstellung allgemeines Aufsehen.

— In allen Punkten auf das gewissenhafteste vorbereitet, werden die diesjährigen „Parsifal“-Aufführungen in Bayreuth bestimmt im Juli stattfinden. Mit dem 8. Juli beginnend, werden sie, auf die weiteren geraden Tage dieses Monats (10., 12., 14. etc.) fallend, die Zahl Zwölf erreichen. Die Anfangsstunde die Aufführungen ist 4 Uhr, der Schluss etwa vor 10 Uhr, so dass es bequem möglich ist, zur Abreise die um 11 Uhr von Bayreuth abgehenden, nach allen Richtungen Anschluss habenden Schnellzüge zu benutzen. An freundlichen und auch billigen Wohnungen wird kein Mangel sein. Ein Wohnungskomité wird auch in diesem Sommer alle diesbezüglichen Wünsche zu erfüllen bestrebt sein. Man wende sich, wie in den Vorjahren, unter der Adresse des Magistratssekretairs Herrn Ullrich an dasselbe. Die an der Aufführung des Bühnenweihfestspiels betheiligten Künstler werden mit wenigen Ausnahmen dieselben sein, wie im vorigen Sommer, sie seien hier aufgeführt: Amfortas: Herr Reichmann aus München, Titurel: Herr Fuchs aus München, Gurnemanz: Herren Scaria aus Wien und Siehr aus München, alternirend, Parsifal: Herren Winkelmann aus Hamburg und Gudehus aus Dresden, alternirend, Klingsor: Herren Degele aus Dresden und Fuchs, alternirend, Kundry: Frau Friedrich-Materna aus Wien und Frl. Malten aus Dresden, alternirend, erster und zweiter Gralritter: Herren Widay aus Weimar und Stumpf aus Dessau, erster und zweiter Knappe: Frls. Galfy aus Schwerin und Keil aus München, dritter und vierter Knappe: Herren Mikorey aus München und von Hübbenet aus Hannover, die Solistinen von Klingsor's Zaubermädchen: Frls. Horton aus Weimar, Meta und Herzog aus München, André aus Braunschweig, Galfy und Belce aus Carlsruhe.

— Am 2. d. M. ist in Paris der durch seine Salon-Kompositionen bekannt gewordene Tonkünstler Charles Wehle gestorben. Geboren 1825 zu Prag, war er ursprünglich für den Handelstand bestimmt, genoss jedoch späterhin den Unterricht des Leipziger Konservatoriums und des verstorbenen Kullak, und liess sich, soweit er überhaupt einen festen Wohnsitz hatte, in Paris nieder. Den grössten Theil seines Lebens hat Wehle auf Reisen zugebracht, die ihn bis nach Australien geführt haben. In der Musikzeitung „Echo“ hat er späterhin über diese Tournées Berichte geschrieben, welche ihn auch als einen begabten Schriftsteller erkennen liessen.

— Die „Trompette“, einer der vornehmsten musikalischen Vereine von Paris, veranstaltete vor einigen Tagen eine Soirée, zu welcher nur Eingeladene Zutritt fanden. Der Dirigent dieser in der musikalischen Welt ausserordentlich beliebten Unterhaltungen, denen regelmässig Gounod, Thomas, Saint-Saëns beiwohnen, eröffnete das Konzert mit dem „17. und letzten Quatuor, grosse Fuge op. 133 von Beethoven“. Das Programm enthält am Fusse eine im Wortlaut sich auf die Wahl der betreffenden Nummer beziehende Note: „Man wird mit dem 17. Quatuor beginnen, dasselbe wird 17 bis 18 Minuten dauern; ich ersuche nachdrücklich diejenigen Herrschaften, deren musikalischer Horizont mit „die Klosterglocken“ begrenzt ist, und selbst die, welche sich bis zu den Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte“ und zu den „Nocturnes“ von Chopin versteigen, nicht vor 9½ Uhr zu erscheinen, denn die Fuge op. 133 würde kein Glück bei ihnen haben, das ist ein schweres Werk, welches Sie beim erstmaligen Hören befremdet, Sie aber dann interessirt und welches man endlich ebenso bewundert, wie die anderen grossen Werke des Meisters; ich werde also nicht das wiederholen, was ich vor vier Jahren, als man diese Fuge in der „Trompette“ spielte, gesagt habe, denn meine musikalische Erziehung hat seit damals Fortschritte gemacht.“ ...

Unterzeichnet ist diese Bemerkung mit dem Namen E. Lemoine. Was würde wohl ein deutsches Publikum zu derartigen Reglements sagen? . . .

D. Montagsblatt.

— In Triest starb die hochbegabte dramatische Sängerin Frau Reicher-Kindermann, früher Mitglied des Neumann'schen Wagner-Theaters, die vom Herbst ab unserer Hofbühne angehören sollte, nach kurzem aber schweren Leiden im Alter von 30 Jahren.

— In Paris haben auch die Leierkastenmänner Autorentantièmen zu zahlen. Ein gewisser Hude, Besitzer eines Karrousseels, hatte auf dem Leierkasten, zu dessen holden Klängen seine Holzpferde herumwirbeln, Melodien aus „Die Glocken von Corneville“ und „La Retraite de Crimée“ spielen lassen und zwar ohne besondere Autorisation von Seiten der Komponisten. Dieses Vergehen wird aber in Frankreich nach Paragraph soundso bestraft. Der unglückselige Leierkastenmann hat also die unangenehme Ueberraschung gehabt, sich zu 500 Francs Geldbusse, 25 Francs Schadenersatz und in alle Kosten verurtheilt zu sehen. Ein süsser Trost ist ihm jedoch geblieben — er kann Mozart, Boieldieu, Hérold und Weber, die ja nicht dieser „Société des compositeurs et des auteurs dramatiques“ angehören, ungestraft auf seine Walzen ziehen!

Frankfurt a. M. Auf Anregung eines das „Musiklehrerthum“ besprechenden Artikels im hiesigen „Beobachter“, der zugleich zur Gründung eines „Vereins der Musiklehrer“ nach dem Vorbild des Berliner Vereins auffordert, hat sich nach vorausgegangener Besprechung einzelner Kollegen, am 11. Mai ein solcher Verein hier konstituirt. Die Zahl der anwesenden Künstler betrug etwa 30. Es wurde ein provisorisches Komité gewählt, bestehend aus den Hrn. H. Henkel als Vorsitzender und den Herren Aschaffenburg, Bischoff, Becker, Mayer, Parlow und Schütz. Denselben übertrug man die Ausarbeitung der Satzungen. Letztere wurden in der Versammlung am 26. Mai durchgesprochen und redigirt. Zur definitiven Feststellung derselben, wie zur Bildung eines definitiven Komité's ist eine weitere baldige Versammlung, zugleich mit öffentlicher Aufforderung an sämmtliche hiesige Lehrer zur Theilnahme, in Sicht genommen. Der Beitritt von Lehrerinnen soll erst nach Abwickelung aller mühsamen Vorarbeiten erfolgen. Der monatliche Beitrag eines Mitgliedes ist auf 1 Mk. festgesetzt.

London. Das Royal College of Music in Kensington, ist am 8. Mai eröffnet worden. Der Prinz von Wales, welcher von seiner Gemahlin und seinen beiden Söhnen, sowie von dem Herzog und der Herzogin von Edinburgh und anderen Mitgliedern der Königlichen Familie begleitet war, hielt bei der Gelegenheit eine Ansprache, worin er der Erwartung Ausdruck gab, dass das Konservatorium in wenigen Jahren die Musik im Lande so popularisiren werde, dass England nicht länger mehr der Vorwurf gemacht werden dürfte, dass sein Volk nicht musikalisch sei. Derselbe kündigte auch an, dass die Königin anlässlich der Eröffnung der Anstalt geruht habe, den Direktor des Konservatoriums, Dr. George Grove, sowie die Musiker und Komponisten Prof. Macfarren und Dr. Arthur Sullivan, in Anerkennung ihrer Verdienste um die Musik in England, in den Ritterstand zu erheben. Grove ist 1820 zu Clapham bei London geboren und war bis 1873 Sekretär des Krystallpalastes in Sydenham; er hat ein Dictionär der Musik und der Musiker verfasst und sich in den letzten Jahren um die Auffindung einer Anzahl Schubert'scher Sinfonien sehr verdient gemacht. Dr. Sullivan ist 1844 geboren, studirte zuerst in London, dann am Leipziger Konservatorium und ist Komponist mehrerer Oratorien und komischer Opern.

London. Mac Farren, der die ihm von der Königin verliehene Ritterwürde ausgeschlagen, hat sie auf Rath seiner Freunde jetzt doch noch angenommen.

— In London ist dieser Tage der Klavier-Virtuose Henri Mortier de Fontaine gestorben. Geboren 1816 zu Wisniowiec in Volhynien, trat er bereits 1832 in Danzig als Virtuose auf, ging dann später nach Kopenhagen und Paris, wo er zu Chopin in nähere Beziehungen trat und besonders als Interpret der Beethoven'schen Sonaten höchst segensreich gewirkt hat. Er war der Erste, welcher das Wagniss unternahm, die letzten Sonaten Beethoven's öffentlich zu spielen. Seit 1837 lebte Fontaine, eine mehrjährige Lehrtätigkeit in Petersburg abgerechnet, andauernd auf Konzertreisen.

Moskau. Die Schülerzahl des Moskauer Konservatoriums betrug in der ersten Hälfte des letzten Schuljahres 370, in der zweiten 365. Dieselben wurden unterrichtet von 36 Lehrern in musikalischen, und von 16 in wissenschaftlichen Fächern. Was den Einnahme- und Ausgabe-Etat des Konservatoriums betrifft, so waren in Summa 70,905 Rbl. Einnahme und 90,640 Rbl. Ausgaben, also ein Defizit von 16,735 Rubeln. Unter den Einnahmen figuriren 50,500 Rbl. von Schülern, 1200 Rbl. von der Stadtverwaltung und 20,000 Rubl. Zuschuss gewährte die Krone.

N. Musiker-Ztg.

Bücher und Musikalien.

Nicolai von Wilm,
Zwei- und vierhändige Klavier-Kompositionen aus dem Verlage von F. E. C. Leuckart (C. Sander) Leipzig.
Besprochen von A. Naubert.

Vor ungefähr 4 oder 5 Jahren fielen mir 2 Klavierwerke: Schneeflocken und Kleine Tonstücke von dem oben genannten Komponisten in die Hände und erregten durch ihren, der grösstentheils geringen technischen Schwierigkeit vortrefflich angepassten Inhalt meine Aufmerksamkeit. Die Stücke mussten sich sehr gut zum Unterrichte eignen und der damit angestellte Versuch erwies sich als so gelungen, dass ich dieselben heute noch meinem Unterrichtsmateriale beizähle. Inzwischen hat der Komponist thätig wei-

ter gearbeitet und heute stehe ich sowohl den genannten, als noch 4 anderen, später erschienenen Werken desselben Autors als Referent gegenüber. Nicolai von Wilm ist 1844 zu Riga in Livland geboren und studirte 1851—55 in Leipzig unter Rietz, Richter, Hauptmann, David und Dreyschock Musik. Obschon sein Name den Ausländer vermuthen lässt, zeugen seine Werke doch durchweg für seine deutsche musikalische Erziehung. Nach ausgedehnten Reisen, die der Komponist nach Vollendung seiner Studien durch Deutschland, Belgien und Frankreich unternahm, ging er 1857 als zweiter Kapellmeister nach seiner Vaterstadt an das dortige städtische Theater. Schon folgenden Jahres wechselte er seinen Wohnsitz, indem er nach St. Petersburg übersiedelte und dort 1860 am Kaiserl. Nikolay-Institute als Lehrer für Theorie und Klavierspiel angestellt wurde. Nach 15jähriger Thätigkeit nahm er 1875 seinen Abschied und kehrte nach Deutschland zurück, wo er sich seit 1878 in Wiesbaden niedergelassen hat. Nach diesen kurzen biographischen Notizen wenden wir uns zu seinen Werken. Wie schon vorhin angedeutet wurde, athmet in denselben nur deutscher Geist, nichts fremd nationales tritt irgendwo zu Tage, es sei denn höchstens als Kopie in dem Stücke: Zigeuner aus op. 24. Fast lässt sich annehmen, dass Mendelssohn's Einfluss die Richtung des musikalischen Thuns des Komponisten bestimmt habe, besonders weisen die Formenklarheit und der Empfindungsgehalt und Ausdruck der letzten vorliegenden Werke darauf hin. Eine ziemliche Vorliebe hat von Wilm dem vierhändigen Klavierspiel zugewandt, es liegen 3 verschiedene Werke dieser Gattung vor. In allen, auch in seinen 2händigen Kompositionen hat er an die lernende Jugend gedacht und dieser die Früchte seiner Arbeiten gewidmet, die vorliegenden 3 Werke 2händiger Sachen sind fast durchgängig für die erste Mittelstufe und ein etwas späteres Stadium geschrieben, von dem 4händigen Werke ist eins von derselben Schwierigkeit, während die 2 anderen gut von Schülern der oberen Mittelstufe überwunden werden können. Diese beiden letzteren sind gleichzeitig auch als Unterhaltungsmusik anzusehen, wie auch fast alle 2händigen Stücke sich vorzüglich als Vorspielstücke eignen. Wenn ich schon oben sagte, dass sich in den Sachen Inhalt und Schwierigkeit gut decken, so folgt daraus, dass die Aufgaben, die sich der Komponist stellte, zum grössten Theile einfache waren, da die Schwierigkeit eben für Schüler der Mittelstufe berechnet war. Aber der Komponist versteht es, seine einfachen Sachen in einer gewählten und feinen Ausdrucksweise zu sagen, so dass sie dadurch nicht nur reizend, sondern auch geschmackbildend wirken und darin liegt nach meinem Dafürhalten ein grosser Theil ihres Werthes für die Schule. Die Melodie ist überall von nobler Faktur, die Harmonienfolgen sind frei von Trivialitäten, die Modulation ist reich für die Umstände, ohne überladen zu sein. Die Empfindung, die allerwärts in den Stücken sich ausspricht, erwärmt ohne zu erregen und darum werden die Sachen von den Schülern gern gespielt und von den Angehörigen gern gehört werden. Kleine stürmische Anläufe, wie sie z. B. in dem Stücke: Am Meer aus op. 12 enthalten sind, das notabene seiner Schwierigkeit halber durchaus über die für dieses Heft gesteckten Grenzen hinausgeht, sind anderwärts vermieden. Doch zu den Sachen selbst: Op. 8 Schneeflocken, Sechs Klavierstücke, 2 Hefte à 1 Mk. 50 Pf., enthält eine allerliebste melodiöse Berceuse, eine sehr niedliche Mazurka und eine hübsche Melodie, die aber in Bezug auf leichte Spielart und bequemen Satz für Schülerhände hinter den beiden andern zurücksteht, ein frisches, nützliches und gefälliges Scherzo, ein Intermezzo heiteren, neckischen Charakters und eine Etude, die ich den anderen Sachen an Gehalt und Nutzen nicht für ebenbürtig erachte. Diese beiden Hefte sind sehr zu empfehlen, sie sind Schülern zu geben, die nicht zu kleine Hände haben, vor allem Oktaven greifen können und ungefähr Bertini's op. 100 überwunden haben.

Zwölf kleine Tonstücke op. 12, 2 Hefte à 1 Mk. 50 Pf Diese Stückchen sind fast alle für eine frühere Stufe, vielleicht gleichzeitig mit Bertini's op. 100 zu verwenden. Von besonderem Reize und durch den kindlichen Inhalt werthvoll sind: No. 1. Im Garten, 3. Die Musikanten kommen, 5. Neckereien, 9. Vor dem Balle, 11. Spiel im Grünen. Etwas schwerer sind: No. 2. Junges Leid, 8. Im Kahne. Für eine spätere Stufe geeignet: No. 6. Im Walde und 10. An der Quelle. Die beiden Stücke: No. 4. Abends und 12. Waldkapelle sind theils der Technik, theils des Inhalts, der Modulation und Chromatik halber erst viel später vielleicht zu verwenden. No. 7. Am Meere tritt durch Empfindungsgehalt und Schwierigkeit ganz aus dem Rahmen der beiden Hefte. Ich möchte die Leser dieser Zeilen auf dieses Opus mindestens ebenso aufmerksam machen, als auf das vorige, erprobt habe ich sie beide.

Op. 24. Zehn Charakterstücke, 2 Hefte, à 1 Mk. 80 Pf., geht etwas über die Schwierigkeit des op. 8 hinaus. Von diesen Heften an zeigt sich in den Werken des Komponisten eine ganz besondere Glätte und Sauberkeit im Styl wie in der Form, ich will nicht sagen, dass dadurch dem Inhalte etwas geschadet wäre, wie es sonst leicht vorkommt, dass das eine auf Kosten des andern überwuchert. Von den 10 Stücken hebe ich als gelungen und nutzbringend hervor: No. 1. Flotter Sinn, 5. Unter den Zigeunern, 7. Ländlicher Tanz, 10. Schäferlied, 2. Erster Verlust, 4. Tröstung, 9. Beim Scheiden.

Die 3 mir noch weiter vorliegenden Werke sind für 4 Hände komponirt. Zuerst nenne ich op. 21: Ein Frühlingsstrauss, Sechs Klavierstücke, 2 Hefte, à 1 Mk. 80 Pf. Die melodiösen und charaktervollen Stückchen tragen die Blumennamen: Schneeglöckchen, Nachtviola, Federnelke, Veilchen, Iris. Den Schluss bildet ein poetischer Epilog, überschrieben: Mit dem Strauss.*) Die Schwierigkeit der Stücke dieser Hefte ist die einer der leichteren Mozart'schen 4händigen Sonaten (vielleicht die in D-dur). Das Opus ist für die Schule sehr empfehlenswerth.

Grössere Ansprüche an die Technik und das

---

*) Ich habe diese Stücke vor einiger Zeit dem hiesigen Musiklehrer-Verein vorgeführt. Dieselben hatten sich grossen Beifalls zu erfreuen. E. B.

musikalische Verständniss machen die beiden andern noch vorliegenden Hefte: Op. 30. Suite und op. 32. Die schöne Magelone. Aus der Suite gefallen mir am meisten die Sätze: Toccata, Serenata, Gavotte und Finale, letzteres etwas fugirt gearbeitet, weniger der kurze Kanon und das Sostenuto e cantabile. Alle Sätze sind sehr sauber und geschmackvoll gearbeitet, die Themen sind gefällig und musikalisch. Vielleicht noch um ein geringes schwerer ist das op. 32. Wenn N. v. Wilm schon überall das Bestreben zeigte, in seinen kleinen Stücken einen bestimmten Charakter darzustellen, den er durch die Ueberschriften andeutete, so betritt er hier einen Boden, der ihm Veranlassung giebt, nicht nur gewisse Stimmungen, sondern bestimmte Vorgänge zu schildern. Der Komponist führt uns die Sage von der schönen Magelone in folgenden Bildern vor: 1. Der junge Peter, Graf der Provence, zieht mit seinen Mannen in die Fremde. 2. Magelone's Liebestraum. 3. Peter's Flucht mit Magelone. 4. Magelone, im Walde erwachend, entdeckt die Abwesenheit ihres Geliebten. 5. Peter beim Sultan von Babylon. 6. Magelone, geistliche Schwester im Spitale St. Peter, der Vergangenheit gedenkend. 7. Peter erzählt Magelonen seine Leiden. 8. Wiedererkennen und Vereinigung. Offenbar sind die Scenen nicht übel gewählt, nur No. 6 dürfte eine heikle Aufgabe sein, um so mehr, als der Komponist es verschmäht hat, mit „Leitmotiven" zu arbeiten, die hier vielleicht sehr gut am Platze gewesen wären und die sich ebenso in No. 7 gut hätten verwerthen lassen. No. 1 ist ein hübscher, ritterlicher Marsch, No. 2 eine allerliebste Idylle, No. 3 und 4 sind sehr charakteristisch, besonders die „Flucht". No. 5 hätte offenbar noch mehr Lokalkolorit gebrauchen können. No. 8 ist etwas konventionell. Im ganzen ist das Werk klangvoll und dankbar, schön geschrieben und guter Wirkung, so dass es als eine werthvolle Bereicherung der einschlägigen Litteratur zu betrachten ist und die Aufmerksamkeit der Spieler verdient. Möchten diese Zeilen den Werken die Beachtung der Leser in dem Maasse verschaffen, wie sie es verdienen. Vom Komponisten aber hoffen wir weitere Gaben für Schule und Haus und freuen uns einer späteren Begegnung.

Richard Andersson, Schwedische Tänze für Klavier zu vier Händen. 2 Hefte, à Heft 5 Mk. (Berlin, N. Simrock.)

Unter alle den Tänzen verschiedenster Nationalitäten, die in den letzten zwei Jahrzehnten auf den deutschen Musikalienmarkt gebracht worden sind, sollten es nach unserm Dafürhalten gerade die „schwedischen" sein, die unser Interesse lebhafter als andere in Anspruch nehmen müssten. Soviel wir uns entsinnen, waren es ungarische Tänze, die den Reigen eröffneten, in welchem uns nach und nach serbische, slovakische, slavonische, spanische etc. — ja sogar Negertanzweisen vorgeführt wurden. — Es lässt sich nicht leugnen, dass diese Erscheinung die Ansicht veranlasst, es habe sich, nachdem die ersten Erzeugnisse bei uns so aussergewöhnlich günstigen Boden fanden, die Spekulation hier und da der Sache bemächtigt [und den vollständigen Ausbau der Grundfläche, d. h. der Neigung unsres deutschen Gemüthes nach fremdartigem, versucht. Zwar ist Schreiber dieses nicht in der Lage mit statistischen Zahlen zu beweisen, aber es drängt sich ihm die Ansicht auf, dass nach und nach eine Sättigung des Publikums, das nach solchen Sachen verlangt, eingetreten ist und nur noch die sich den Vorzug der Allgemeinbeliebtheit erobert habenden ungarischen Tänze als viel begehrt im Register des Sortimentes stehen, wenigstens beweisen das die hohen Zahlen der Auflagen dieses Werkes und die sich von Zeit zu Zeit mehrende Zahl der Hefte. — Nordische Musik erfreut sich seit längeren Jahren der besten Pflege in Deutschland, nordische Meister haben in Deutschland ihre Studien gemacht, bezw. beendet, in Deutschland ihre ersten Lorbeeren gepflückt und von hier aus ihren Namen nach andere Länder getragen und zwar früher, als Meister mancher anderen Nationalitäten uns ihre Werke brachten. Die Stammverwandschaft der Deutschen und Nordländer sollte Veranlassung sein, uns auch näher mit der nordischen Volksmusik zu beschäftigen und dürfte darin eine Garantie für gute Aufnahme dieses Zweiges der Tonkunst bei uns liegen. Wenn daher erst jetzt eine Sammlung wie die obige unsern Markt beschreitet, so sollte sie das Interesse der Musiker von Fach, wie der Dilettanten in vollem Maasse erwecken. — Zwar bringen uns die schwedischen Tänze nicht den kecken, sporenklirrenden Rhythmus der ungarischen, nicht die sinnliche Gluth der spanischen, nicht das phantastische und schwärmerische der Zigeunertänze, nicht die grellen Gegensätze von Uebermuth und Schwermuth der slavischen Weisen, aber sie entfalten vor uns einen grossen Reichthum von innigem Gemüthsleben, von Zartheit und Wärme, von Frische und Gesundheit. — Die beiden uns vorliegenden Hefte enthalten 12 schwedische Tänze, für Klavier „gesetzt" von R. Andersson.

Der Tonsetzer weist also von vornherein die Autorschaft der Tanzweise von sich und erklärt sich nur als Bearbeiter vorgefundener Volkstänze. Es lässt sich auch in der Ursprünglichkeit der Weisen leicht diese Thatsache erkennen, und doch ist es wichtig, diesen Umstand richtig zu stellen. Die meisten, wohl alle dieser Tänze lassen sich unschwer als Tanzlieder erkennen. Es wechselt in ihnen ziemlich oft das Tempo, auch die Taktart. Mit Vorliebe ist in den Tonarten der Wechsel zwischen Dur und Moll, auch Moll und Dur derselben Stufe angewandt. Die einzelnen Tänze bestehen aus 3 und 4, auch 6 oder 7 verschiedenen Theilen. Bisweilen tritt ein Theil als leichte Variante eines vorhergehenden auf. In den meisten Fällen unterscheiden sich die einzelnen Theile, wenigstens die wichtigeren Abschnitte, durch verschiedenes Tempo von einander. Von 12 Tänzen sind 11 im $^3/_4$ Takt und nur einer im $^2/_4$ Takt gesetzt, doch folgen sowohl in den 11 Nummern Theile im $^2/_4$, Alla breve und $^6/_8$ Takt als in der einen solche im $^3/_4$ Takte. Eine Spezialität aus dem Tanze Nr. 7 muss noch erwähnt werden, dort findet sich eine Rarität, ein $^1/_4$ Takt. Die musikalische Phrasirung lässt indessen sich erkennen, dass derselbe mit dem vorhergehenden Takte, $^3/_4$, zwei $^2/_4$ Takte darstellt. Die meisten der Theile schliessen nicht mit dem ersten,

sondern mit dem 2. oder 3. Taktviertel. Die musikalische Periode besteht meistens aus 4 Takten, doch finden sich auch Beispiele von 6 und 7 Takten, oder Zusammenstellungen von 3 und 3, und 4 und 4 Takten. Die Melodiebildungen sind eigenartig, berühren jedoch nicht fremd oder unsere Empfindung störend. Es spricht sich in den meisten eine frische Fröhlichkeit aus, nur wenige enthalten den Ausdruck einer weichen Klage. Alle sind frei von sinnlich aufreizenden Momenten, sie athmen gesunde Fröhlichkeit, aber es fehlt ihnen das heisse Blut. Man sieht in ihnen die blauen Augen leuchten und die roth und weissen frischen Gesichter glühen, das blitzende Gefunkel der feurig verlangenden Blicke fehlt in ihnen. Was nun die Harmonisirung anlangt, so ist dieselbe dem Inhalte der einzelnen Nummern meist gut angepasst, es kommen Folgen und Akkordbildungen vor, die in der Nationalität der Musik wohl ihre Begründung durch Hergebrachtes und Ueberliefertes haben können, die uns aber fremd, dadurch indessen reizend berühren. Manche von den kurzen Einleitungen, die jedenfalls Erfindung des Komponisten sind, sind sehr schön und eigen gemacht, einige wieder machen den Eindruck des Gesuchten. Der Satz ist bequem und wirkungsvoll, manchmal vielleicht etwas zu voll, doch schadet das weniger als Dürftigkeit gethan haben würde. Alles in allem: Die beiden Hefte der vorliegenden Bearbeitung zu 4 Händen sind **allen Spielern dringend zu empfehlen**, sie werden denselben **ohne grosse Mühe reichen und besonderen Genuss** gewähren. *A. Naubert.*

Chorbuch. Gemischte Chöre in inhaltlicher und chronologischer Folge für Gymnasien und Realschulen. Von F. W. Sering. Op. 117. Lahr, Moritz Schauenburg 1882.

Der auf dem Gebiete des Schul- und Chorgesanges ebenso thätige, wie erfahrene und rühmlichst anerkannte Verfasser bietet in der vorliegenden Sammlung eine reiche Auswahl von kirchlichen und weltlichen Tonsätzen der verschiedensten Meister der Tonkunst, von Palästrina bis auf die Gegenwart, Die Stimmlage, wie sie die Schule — namentlich für den Tenor — erfordert, ist genau berücksichtigt, der Inhalt für die reifere Jugend berechnet und nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet, wie sie die Schule zu stellen berechtigt ist. Unter den mancherlei Sammlungen vonChorgesängen, welche in neuerer Zeit für Schulzwecke veranstaltet sind, nimmt Sering's „Chorbuch" jedenfalls einen hervorragenden Platz ein und machen wir darum die betheiligten Kreise ganz besonders darauf aufmerksam. *J. Alsleben.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Cornelius Gurlitt: Aus der Kinderwelt, 20 kleine Tonstücke, op. 74 Hamburg, Hugo Thiemer. Einige davon mit Anklängen an bekannte Volkslieder.
= Mozart, C-dur Sonate.

Theodor Giese: Kindliche Freude, op. 50 No. 1. Leipzig, Forberg.
= Kuhlau, Sonatine C-dur.

Winke und Rathschläge.

Henry Herz ist früher ein Liebling des Konzertpublikums gewesen, weil seine bunte Technik originell klang und die Fertigkeit der Virtuosen bewundern liess. Ich habe noch etwa 1834 von der 14 jährigen Clara Wieck (Schumann) Herz'sche Variationen (über Josef in Egypten) in Konzerten spielen gehört; dessen Variationen zu 4 Händen über Wilhelm Tell hörte ich 1840 von Franz Liszt und Camilla Pleyel mit wunderbar reizendem Effekt öffentlich spielen. Seit Chopin ist Herz aus dem Konzertsaal verabschiedet und seitdem Liszt's Klavierwerke populär geworden sind, ist Herz auch sogar aus dem Privatsalon verschwunden. Aber man sehe einmal Liszt's op. 1, Etuden (bei Hofmeister erschienen) an: Sie gemahnen noch an Herz, nebenher auch an Czerny, Pixis u. A. — Es geht Herz wie den Letztgenannten, wie Clementi, Dussek: Er ist in das Unterrichtsrepertoir hinabgesunken und hier kann man ihn zur Elite zählen, eine Ehre, die man z. B. Hünten nicht zuerkennen darf, weil er nie konzertfähig war. Man gebe Herz'sche Variationen zu üben (in meinem „Führer" stehen sie in der Rubrik „Virtuosenstücke" geordnet) und man wird finden, dass seine Technik ein Kapital ist, für das man Chopin, Liszt u. A. erwerben kann. *L. Köhler.*

* * *

Bei der Beurtheilung eines Schülers sind zwei Standpunkte in Einen zu bringen: der künstlerische und der persönliche. Vor jenem allein besteht kaum ein Schüler; vor dem andern kann er höchst lobenswerth sein. *L. Köhler.*

* * *

Viele betrachten das Unterrichten als eine rein mechanische Verrichtung, die Tag für Tag automatisch mit geringer mechanischer, herzlich wenig geistiger Anstrengung verrichtet wird, daher eine leichte Arbeit ist. Mag in der Voraussetzung ein Körnlein Wahrheit sein, die Schlussfolgerung ist sehr unlogisch. Es giebt keinen Beruf, welcher die Nerven so anstrengt, wie das Unterrichten. Ausgezeichnete Erfolge sind beim Unterrichten nur möglich, wenn die Nervenerregung zweckmässig geleitet wird. Die grössten Kräfte des Verstandes wollen nicht überan-

strengt werden, und doch ist das geistige Verständniss zwischen Lehrer und Belehrten die Grundlage fur jeden erfolgreichen Unterricht, eine Steuerbürde für den Geist, welche mehr erschöpft, als die schwierigsten Probleme der reifsten Denker. Der Geist des Lehrers muss sich nach allen Launen und Eigenarten seiner Schüler abstimmen, sich den verschiedenen Stufen ihrer Fassungskraft anpassen, an die moralische Athmosphäre sich gewöhnen, welche sich im Familienkreise und den Geschäftsverhältnissen der Familien bildet. Sein Geist muss nicht nur diesen wechselnden Wandlungen folgen und dabei die Pflicht des Pensums und seiner Leitung im Auge behalten, sondern auch auf den störenden Einfluss unvorhergesehener Zufälle gefasst sein, und dies verursacht eine stete geistige Aufregung, welcher zu entgehen der Lehrer niemals hoffen darf. Je mehr sich sein Herz dem Amte hingiebt, um so mehr leidet es unter diesen durch einander schwirrenden Elementen. Daher sind die besten Lehrer steten Gemüthserregungen ausgesetzt. The educat. News.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Wie Sie in Aussicht gestellt hatten, bringen Sie in der letzten No. des „Klavier-Lehrer" eine Mittheilung über unser Adiaphon. Bei aller freundlichen Anerkennung, die Ihr geehrter Herr Referent unserm Instrument zollt, begeht er jedoch eine Ungerechtigkeit gegen dasselbe, indem er schreibt, dass dasselbe „keinerlei Modifikation der Tonstärke fähig" sei. Diese Anmerkung beruht auf einem Irrthum, denn nicht blos hat der Spieler die Stärke des Anschlags, resp. die Erzeugung schwächerer oder stärkerer Tonschwingungen des Klangorgans, ganz in der Weise wie beim Flügel, dessen Mechanik auch beim Adiaphon in Anwendung ist, in seiner Gewalt, er bleibt auf die Dauer des Tastenniederdrucks sogar in Fühlung mit dem Klangorgan und kann während desselben, d. h. so lange die Gabel hörbare Schwingungen macht, den Ton derselben dynamisch verändern. Letzteren Umstand haben wir ganz besonders in der auf Ihren Wunsch Ihnen zugestellten Beschreibung der Konstruktion des Adiaphon betont und wundern uns um so mehr, dass die betreffende, unser Adiaphon schädigende Bemerkung zur Veröffentlichung gelangen konnte. *)

Hochachtend
Deutsche Adiaphon-Fabrik.
Fischer & Fritzsch.

*) Es ist doch wohl selbstverständlich, dass ich dem Urtheil eines erprobten Mitarbeiters mehr traue, als dem eines mir gänzlich fremden Menschen. Dass derselbe der Erfinder des zu beurtheilenden Instrumentes ist, ist nicht geeignet, mein Vertrauen zu erhöhen, da gerade ein solcher den Werth seiner Erfindungen häufig überschätzt. — Ich muss allerdings zugestehen, dass von anderer Seite die Modulationsfähigkeit des Tones beim Adiaphon anerkannt wird, so von Herrn O. Lessmann, der in Nr. 22 seiner „Allgem. Deutsch. Musik-Zeitung" schreibt: Die Töne sind sehr modulationsfähig, da der Spieler während der Dauer des Fingerdrucks auf der Taste eine Vibration des Tones und dynamische Abstufung hervorbringen kann. E. B.

Antworten.

A. R. in Wolkramshausen. Der Redakteur dieses Blattes ist der Begründer des Vereins der Musiklehrer- und Lehrerinnen.

S. D. in Malchin. Die Expedition berechnet der Frau F. das Inserat nicht. Hoffentlich hat es Erfolg gehabt. Sehr freuen würde ich mich, wenn in dem Zustande der Patientin recht bald eine Aenderung zum Bessern eintreten würde.

Frl. **A. M. in Verden.** Ich erfülle Ihren Wunsch gern.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die lyrische Musik des Mittelalters.

Von **Anna Morsch.**

In den Thälern der Provence
Ist der Minnesang entsprossen
Kind des Frühlings und der Minne
Holder inniger Genossen. —

Es ward Frühling im grossen germanischen Reiche, ein Völkerfrühling voll Blüthenduft und Lerchenschlag! — An die traumbefangenen Menschengemüther klopften lockende, mahnende Stimmen, durch die weiten Reiche tönte der Ruf von der Gefahr des heiligen Grabes, ein einziger, grosser Befreiungsgedanke durchzuckte die Herzen, und in der Geschichte vollzog sich die wunderbare, nie wiederholte Bewegung der Kreuzzüge. Sie eröffneten den später nicht mehr zu hemmenden Völkerverkehr, und wurden das treibende Element, welches das Gemüthsleben der nordischen Völker zur Blüthe brachte. In frischer, oft noch ungezügelter Jugendkraft griffen diese neuen Mächte ein in das rollende Rad der Weltgeschichte, sie errangen sich ihre Mündigkeit, und der poetische Hauch der Jünglingsjahre mit seinen Gegensätzen von himmelstürmender Kraft und der schwärmerischen Innigkeit des erwachenden Gefühls weht aus jenen Zeiten zu uns herüber. Bisher hatten die Söhne des Nordens sich nur gezwungen, fast widerstrebend, in mönchischer Abhängigkeit dem neuen Glauben gebeugt, jetzt galt es im ritterlichen Kampfe für ihn hinauszuziehen, und Christus, der jugendliche Glaubensheld und Erlöser war ihr Führer, leuchtete als Stern ihren Wegen voran. Es war eine einzige, grosse Begeisterung, eine urgewaltige Leidenschaft, die in den Seelen plötzlich angefacht wurde, aber sie löste auch den Bann, der die Gemüther gefangen gehalten. Ein Zug der Freiheit, der Unendlichkeit erfasst die Menschheit, sie erwacht, um die Herrlichkeit der Schöpfung, den Reichthum, den das eigene Innere noch ungehoben birgt, zu ahnen, und das Herz wird als das eigentliche Heiligthum des göttlichen Waltens anerkannt. Das Gemüthsleben, die subjektive Empfindung schuf sich eine neue Form, in der sie ihre Gefühle ausströmte, es war die Lyrik, — in Poesie und Musik das dichterische und musikalische Lied.

Aus den dunklen Mönchszellen, von den vergilbten Pergamenten grübelnder Theoretiker führe ich Sie heut, verehrte Freundin, hinaus in das volle, blühende Leben. Was ich Ihnen bisher zeigen konnte, war unsre Kunst im strengen Dienst der Kirche, eine herbe, keusche Muse, die in reinster Pflichterfüllung ihren Weg ging, den keine Rosen umdufteten, kein Falter umgaukelte.

Es waren die unendlich hoheitvollen, aber starren, unbeweglichen Weisen des gregorianischen Gesanges; jene langen, verschnörkelten Vokalisen des Kyrie und Alleluja, die Prosen und Sequenzen als einzige, schüchterne Aeusserungen des musikalischen Volksempfindens. Ich führte Sie zu den ehrlich gemeinten, aber vergeblichen Versuchen Hucbald's, zeigte Ihnen die erschreckenden Anfänge der Harmonie, ferner des wackeren Guido v. Arezzo's Kompositionsversuche nach den Vokalen des Alphabets, — überall ein unbeholfenes Tasten im Dunkel, ein Suchen und Sehnen nach Licht und Wahrheit. Dennoch ist diese ganze verflossene Musikperiode, der Kirchengesang des früheren Mittelalters für die Entwicklungsgeschichte von höchstem Werth, in dieser Zeit wurde mit rastlosem Fleiss das Material zusammengetragen, mit dem eine spätere, glücklichere Zeit ihre stolzen Wunder-

bauten verrichten konnte. Die Kunst selbst aber blieb noch vorwiegend ein Rechenexempel, und zeigte dieselbe verschlungene Systematik in Tönen, wie sie die Kirche in ihren Glaubensformeln vorzuschreiben liebte. Die Musik ist noch ausschliesslich Studie, Experiment, sie gleicht einem architektonischen Grundriss, und bleibt noch ganz und gar gefesselt in Formversuchen. Aber neben der Kirche und ausserhalb derselben hatte das Volk gestanden, das Volk als Repräsentant alles echt Menschlichen, und so streng auch das Kirchenregiment auf den Gemüthern lastete, hier regten sich doch stets die Keime zu den lyrischen Empfindungen, und die Möglichkeit zum Einzelgesange. Lange vor den Zeiten der Minnesänger sang das Volk, unbekümmert um die Verbote der Geistlichkeit, und gänzlich emanzipirt von dem schwerfälligen Ballast und den spitzfindigen Theorien der Musikgelehrten seine eigenen Lieder, und neben dem gregorianischen Gesange wurden diese schlichten, ungekünstelten Naturlaute der zweite, mächtige Faktor in der Musikentwicklung. Es wird uns erzählt, dass das Volk schon zu Karls des Grossen Zeiten seine Lob- und Ehren-, Minne- und Spottlieder besessen habe, und wenn auch die Stürme diese ersten kunstlosen, lyrischen Empfindungen in Wort und Ton verweht, so ist doch immer anzunehmen, dass das Volk schon damals seine eigenen Weisen besessen, die nichts mit dem Kirchengesange gemein hatten. Wir können nur vermuthen, wie diese ursprünglichen Volksmelodien geklungen; wahrscheinlich ist, dass sie sich in den von der Natur dargebotenen Elementen bewegten; der Dreiklang war die Basis, der Umfang nur von Tonika zur Quinte, dazu ein kräftiger Rhythmus, der noch die Melodie überwog, das Ganze mehr Naturlaut als geregelte Schönheit. Als die Kirche die nordischen Völker zur Annahme des gregorianischen Gesanges gezwungen hatte, da mischten sich wohl die beiden Elemente, das Volkslied empfing die metrische Gliederung, während der Kirchengesang seinerseits von dem lebhafteren Rhythmus des Volksgesanges beeinflusst wurde. Wenn das Volkslied auch zunächst durch die kirchliche Monotonie eine Einbusse seiner frischen Ursprünglichkeit erlitt, so erhielt es doch zum ersten Mal ein geregeltes Gepräge, ein festes Schema, und lernte seine eigenen melodischen Erfindungen in längere, zusammenhängende Tonsätze formen. Aber der gesunde Volkessinn mit seiner natürlichen Frische, ungekünstelten Empfindung und persönlichen Freiheit ahnte rasch, wie ungeeignet die Kirchenmelodien für sein lyrisches Bedürfniss waren, und stellte sich bald auf eigene Füsse. Alle Versuche der Kirche, den Volksgesang in's Religiöse zu wenden, scheiterten fort und fort; im Herzen des Volkes fasste die religiöse Dichtung des 8. und 9. Jahrhunderts keine Wurzel, und nur die Gebildeten der Zeit betheiligten sich daran; dass aber nun die ungelehrten Kinder des Volkes Träger des Liedes blieben, wurde die Ursache, dass es zu um so kräftigerer, gesunder und fröhlicher Blüthe emportrieb. Und hier entsprang der köstliche, unversiegbare Quell, aus dem alle späteren Kunstmusiker geschöpft haben; ja selbst in die Starrheit des gregorianischen Gesanges drang oft etwas von dem munteren Rhythmus des Volksliedes, und die exotische Blüthe des Stimmgesanges hat ihre frischesten Weisen doch nur dem Volksliede entlehnt.

Ehe wir nun selbst in den Wundergarten des Minnegesangs eintreten, müssen wir jener vermittelnden Sängerklasse gedenken, die uns in der Geschichte unter dem Namen der „fahrenden Leute“ bekannt geblieben ist. Diese „Fahrenden“, Bänkelsänger, Musikanten, Jongleurs, Minstrels, deren Abstammung einige Schriftsteller gern von den alten Barden herleiten möchten, trieben die Kunst des Gesanges und der Instrumente zuerst handwerksmässig, als Gewerbe und zum Verdienst. Sie sind die Urahnen aller jener populären Künstlergruppen der Gaukler, Seiltänzer, Orgeldreher, Bärenführer, Stadtmusikanten u. A., deren Ansehen sich in der Volkesgunst bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Sie fiedelten und leyerten zum Tanz, und wussten allerhand Lieder zu singen, die sie entweder dem Volke abgelauscht, oder auch aus eigener Erfindung hinzugefügt hatten; ihre höhere Bedeutung aber liegt in ihrer vermittelnden Stellung. Sie trugen bei ihrem Wanderleben das Lied des Volkes hinauf zu den Burgen und Schlössern der Ritter und Edlen, und als die Geistlichkeit mit Gewalt darauf ausging, das weltliche Lied auszurotten, da bargen die „Fahrenden“ es im Kopf und Herzen, und trugen es wandernd und singend in die Ferne. Und den Rittern und Grossen wurden die Weisen bekannt und lieb! — Wenn das vagabundirende Leben dieser Bänkelsänger sie nicht vor Verwilderung bewahren konnte, so dass sie bald vom Gesetz für acht- und ehrlos erklärt wurden, so bleibt ihre Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte dennoch ungeschmälert; sie waren die treuen Bewahrer der frischen, ursprünglichen Volksempfindungen, die sie von Gau zu Gau, von Land zu Land trugen, gebend und empfangend; von ihnen kannten die Ritter und Edlen die naiven, herzigen, oft auch derben und ungeschlachten, stets aber urgesunden Weisen, deren sich dann die Kunstdichtung zur Veredlung und Vervollkommnung bemächtigte. Sie waren auch die Ersten, die bedacht waren die gesammelten Liederschätze durch Aufschreiben vor der Vergessenheit zu bewahren. Der Minnesang hatte bereits seinen höchsten Glanz erreicht, und Niemand von den edlen Sängern dachte daran, die köstlichen Blüthen zu duftenden Sträussen zu ordnen und Texte und Melodien für die Nachwelt aufzubewahren; noch überwog die Freude an der stets frisch sprudelnden Schaffenskraft, und die Schwierigkeit der Notation liess vor der Aufgabe des Niederschreibens zurückschrecken. Da waren es diese Wandersänger, die, weil ihr Gedächtniss all die gehörten Schätze nicht mehr bergen konnte, das Geschäft des Aufnotirens unternahmen; fast alle uns erhaltenen Notationen stammen von den „fahrenden Leuten“ her.

In der beginnenden Periode des Minnegesangs haben die französischen Lyriker den Vortritt. Von Frankreich waren die Kreuzzüge ausgegangen, Normannen und Provençalen trugen ihre Ideen des Ritterthums, deren Gründer und Pfleger sie waren, durch alle die Lande, die sie auf ihrem Zuge zum heiligen Kampfe berührten, zu all den Nationen, mit

denen sie für ein einziges, hohes Ziel kämpften. Bei den Arabern fanden sie ein verwandtes Element, sie lernten bei ihnen jene Auffassung, die die Frauenliebe als Zierde und Wonne des Lebens preist, und neben dem Gottes- und Herrendienst entwickelte sich jetzt auch der Frauenkultus, der die wunderbare Blüthe der Minne mit ihrer exotischen Farbenpracht, mit ihrem süssen Duft entfalten sollte. Minne heisst Andenken, sie deutet auf das zarte Sinnen und Denken der Seele, die ein liebes Bild im Gedächtniss trägt. In der Geschichte der geistigen Entwicklung der Menschheit vollzieht sich ein neues Moment. Aus ihrer dienenden, untergeordneten Stellung wurde das Weib emporgehoben zu freier, gleichberechtigter Würde; aus dem Schutze, der freiwillig dem schwächeren Geschlecht geleistet worden war, entwickelte sich nun der Dienst für die Einzelne und Auserwählte, der man huldigte; das Weib ward jetzt die Herrscherin, deren Gunst man durch Kühnheit und Treue zu gewinnen suchte, von ihr erhielt der Ritter den Lohn für seine Tapferkeit, ihr galten jene überströmenden Gefühle, die sich nun in tausenden von Minneliedern Bahn brachen.

„Was wäre Mannes Wonne, was wollt er gerne schaun,
Wenn nicht schöne Mägdlein und herrliche Fraun?"

singt der Sänger des Nibelungenliedes, und im Winsbecke heisst es: „Die Frauen sind der Welt Zierde und Würde, die Gott mit seiner Gnade, als er sich im Himmel Engel schuf, uns auf Erden zu Engeln gab, an denen alle unsre Seligkeit liegt; sie sind mit der Krone geschmückt, welche viel Edelsteine der Tugenden zieren, ihre Liebe heiligt und reinigt unsre Herzen, und unser Gram und Kummer vergeht vor ihnen, wie Thau vor der der Sonne."

Aber auch aus den historischen Ereignissen erwuchs der jungen Kunst der Stoff zur Dichtung und Musik. Die Gefahren der Kreuzzüge zu Wasser und zu Lande, die Wunder des Morgenlandes, der Muth im Kampfe, die Trauer um den Verlust geliebter Todten, die nach der Heimath sich zurück sehnenden Gedanken, dies Alles formte sich in dem Munde der Sänger zu Liedern. Aber über Allem steht doch zuletzt die Liebe als höchster Sangespreis, zu ihrer Verherrlichung stimmt der Sänger seine Leyer am liebsten, und entlockt ihr die zartesten Töne. Es ist jedoch nicht allein die irdische Geliebte, die in den Liebesliedern gepriesen wird, obenan im Kultus steht Maria, die himmlische Jungfrau, als Repräsentantin des weiblichen Geschlechts in seinem schönsten Ideale. Sie wirft ihren verklärenden Himmelsschein über ihre Erdschwestern, und von ihrer frommen Verehrung strömte ein verwandter Nachhall auch auf die Gesänge der irdischen Liebe. Voll zarter Innigkeit, heimlicher Zaghaftigkeit, tiefsten Empfindens singt der deutsche Minnesänger sein Liebeslied der heimlich Geliebten, mit holdem Erröthen wagt er kaum den Blick zu dem Antlitz der Minniglichen, und nie wird der Name der Erkornen ausgesprochen; es ist die erste, stumme, zurückhaltende Jünglingsliebe, die mit den Veilchen der Wiese erwacht, mit den Nachtigallen in der Frühlingszeit jubelt und klagt, die noch kein Begehren und keine Leidenschaft kennt, sondern sich begnügt, still und treu für sich zu lieben und zu hoffen. Wie die ganze deutsche Lyrik der Zeit durchaus den Stempel der Jugendlichkeit trägt, so kann man sie auch als frauenhafte Poesie bezeichnen, sie ist durchweg unter dem weiblichen Einflusse entstanden; von ihm hat sie den milden, versöhnlichen und veredelnden Charakter. So tief auch im germanischen Bewusstsein die Verehrung und die Scheu vor der Reinheit des weiblichen Geschlechts begründet lag, so trat doch erst jetzt, nachdem die sittlichen Ideen des Christenthums in ihrer idealen Hoheit vom germanischen Geiste erfasst waren, das volle Bewusstsein von der Würde der Frau an's Tageslicht, und rief den Frauenkultus in seiner wunderbaren Innigkeit in's Leben, dem wir die duftigsten Blüthen der Minnepoesie verdanken. Einen ganz anderen Charakter zeigen bereits die Gesänge der französischen Troubadours. Ihre ganze Poesie hat etwas männlicheres, volleres und gesättigteres, wie sie dem südlichen, unruhigen und glühenden Volkscharakter entspricht. Hier klingt schon volle rücksichtslose Leidenschaft aus den Liedern; Eifersucht und Untreue, Trennung und Versöhnung, Zweifel und Vorwürfe liefern den Stoff, und geben den Gesängen ein ganz anderes Gepräge, als wie es sich in dem stillen Sehnen und Hoffen, der Milde und Zurückhaltung der deutschen Minnepoesie ausspricht. Und wie die Dichtung, so unterschied sich auch die begleitende Musik in melodischer wie rhythmischer Beziehung, worauf ich später noch näher eingehen will.

(Fortsetzung folgt.)

H. Kupke's Handhalter für Klavierspieler.

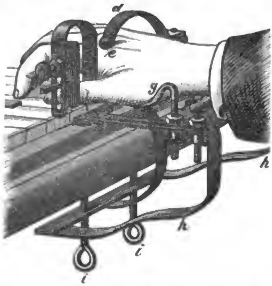
Patentirt im Deutschen Reiche vom 21. September 1882 ab.

Das Gestell, welches, wie fast die ganze Vorrichtung, aus Metall hergestellt ist, wird vermittelst der beiden Schrauben an den vorderen Rand des Klaviaturkastens geschraubt. Auf diesem Gestell ist die Leiste *f* zur Stütze des Armes und der Apparat *e* zur Aufnahme und regelrechten Haltung der Hand angebracht.

Die Hand wird in den Zwischenraum zwischen dem Holzklötzchen *e* und der Feder *d* geschoben. Das schräg geschnittene Holzstück *e* hebt die Hand auf der äusseren Seite, während die innere Seite des Zeigefingers durch die Feder *d* niedergedrückt wird. Der Daumen, welcher in bestimmtem Abstande von der Hand gehalten werden und die Tasten mit seiner äusseren Seite anschlagen soll, findet Aufnahme unter dem Bügel *c*.

Klötzchen *e* und Feder *d* sind so eingerichtet, dass beide für jede Handgrösse passen. Die eigenthümliche Bildung des Klötzchens, insbesondere aber seine Aushöhlung, ist zur freien Bewegung des inneren

Handwulstes von Wichtigkeit. Um den Daumen je nach seiner Grösse so einzwängen zu können, dass derselbe nur senkrecht aufzuschlagen vermag, wird eine im Innern des Bügels *c* angebrachte Leiste *b* vermittelst der Schraube, welche sich unter *a* befindet vor- oder zurückgeschoben.



Um zu ermöglichen, dass der Apparat *e* gegen die Armleiste *f* der Höhe nach verstellt werden kann, und dass ferner der Apparat *d* über die weissen Tasten hin von vorn bis zu den schwarzen Tasten gebracht werden kann, laufen die Stützen *gg* des Apparates *e* und die Stützen der Armleiste *f* in den Schlitzen des Gestelles und sind dort vermittelst der daran befindlichen Schraubengewinde und Muttern in jeder erforderlichen Lage festzustellen, mithin auch für jede Armlänge einrichtbar.

Die nebenstehende Zeichnung stellt den Apparat der rechten Hand dar, welcher sich dadurch, dass man die unteren Schrauben, welche sich an den Schenkeln *gg* befinden abschraubt, den Obertheil herausnimmt, die Schenkel *gg* nach der entgegengesetzten Seite dreht, sodann dieselben wieder in die in dem Untertheil befindlichen Schlitzen steckt, in einen auch für die linke Hand passenden verwandeln lässt.

Dieser Handleiter zeichnet sich vor anderen ähnlichen Apparaten dadurch aus, dass sich bei ihm eine Vorrichtung für die richtige Haltung und Bewegung des Daumens findet. Dass der Handleiter nur für Uebungen im Umfang von 5 Tönen eingerichtet ist, beeinträchtigt seine Brauchbarkeit nach meiner Meinung keineswegs. Die ruhige Haltung der Hand, ein Haupterforderniss für den guten Anschlag, wird allein durch richtig geleitete Uebungen im Umfange von 5 Tönen erzielt. In Bezug darauf leistet der Apparat Vorzügliches und hat sich bereits in den Elementarklassen meiner Anstalt vielfach aufs beste bewährt. Ich habe denselben auch dem Verein der Musiklehrer- und Lehrerinnen vorgeführt, welcher der sinnreichen Erfindung allgemeine Anerkennung zollte.

Emil Breslaur.

Excelsior.

In den Zeitungen wird seit einiger Zeit unter obigem Namen ein Harmonium für den Preis von 360 Mk. angekündigt. Im Hinblick auf den billigen Preis wird sich Mancher des Misstrauens gegen die Güte eines solchen Instruments nicht haben erwehren können. Auch mir ging es so, und nur der Name der rühmlichst bekannten Firma R. Ibach, Barmen, die den Vertrieb dieses amerikanischen Fabrikats für Deutschland übernommen, liess meine Bedenken schwinden und veranlassten mich zur Anschaffung eines Excelsior-Harmoniums. Nun, da ich es geprüft, muss ich zugestehen, dass ich selten ein so schönes Instrument zu einem so billigen Preise kennen gelernt. Die äussere Ausstattung ist bei aller Einfachheit eine sehr geschmackvolle und ganz abweichend von dem kurzen gedrungenen Bau unseres deutschen kleineren Harmoniums, der Ton erfreut durch Weichheit und Fülle, Adel und Reinheit. Das Harmonium hat zwar nur sechs Register aber mit Hülfe derselben lassen sich die reizendsten, überraschendsten Klangwirkungen erzielen. Die beiden Knie-Schweller ermöglichen ein schönes crescendo und decrescendo. Also wer ein gutes und billiges Harmonium zu besitzen wünscht, der wähle das Excelsior von Rudolf Ibach in Barmen.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

An einem der heissesten Tage der letzten Woche, am 7. Juni, veranstaltete die **Opernschule des Stern'schen Konservatoriums** eine grössere dramatisch-musikalische Aufführung im Louisenstädtischen Theater. Hof-Kapellmeister **Radecke**, der artistische Direktor des Konservatoriums und speziell der dramatischen Abtheilung desselben, hatte den ersten Akt und die Furienscenen aus „Orpheus", die Gartenscene aus „Margarete" und die beiden ersten Akte aus „Figaros Hochzeit" auf das Programm gesetzt, und unter seiner persönlichen Leitung bewiesen die Schüler und Schülerinnen der Anstalt einen Eifer und eine Sorgfalt, die selbst dann Freude gemacht haben würde, wenn sie von weniger gutem Gelingen, als dies der Fall war, begleitet gewesen wären. Die gute gesangliche Schulung der Stern'schen Konservatoristen ist seit langen Jahren bekannt, und es ist nur in der Ordnung, in diesem Momente neben Herrn Radecke auch des Frl. Jenny Meyer zu gedenken, die mit stets gleichbleibender Gewissenhaftigkeit die gesangliche Ausbildung leitet; für den Unterricht in Spiel und Mimik ist in gleicher Weise Hr. Ebel vom Königl. Hoftheater auf das erfolgreichste thätig gewesen. Zwei der jungen Künstler

werden demnächst, wie ich höre, das Institut verlassen, um draussen auf den „wirklichen" weltbedeutenden Brettern ihr Glück zu versuchen, die Herren Schmidt und Schneggenburger. Beide haben schöne Stimmen, der erstere Tenor, der andere Bass, und sind in jeder Hinsicht wohl vorbereitet. Hr. Schmidt erfreute als Faust durch eine recht sorgfältige Leistung, vielmehr aber noch als Basilio durch charakteristische Komik, die in Ton und Geberde recht gut zum Ausdruck kam, wie ihm denn eine gewisse Sicherheit im Auftreten nachgerühmt werden muss. Hr. Schneggenburger hat vortreffliche Mittel, und sein Mephisto wie sein Bartolo hatten sehr gelungene Momente, deren Wirkung sich erheblich steigern wird, wenn es dem jungen Sänger gelingt, eine gewisse Steifheit, die ihm noch anhaftet, zu überwinden. Durch sehr schöne Stimme, vortreffliche Aussprache und frisches Spiel zeichnete sich Hr. Döring als Figaro aus; von den Damen ist besonders Frl. Sorgatz zu erwähnen, die als Margarete und Susanne eine hübsche, technisch sehr sorgfältig gebildete, freilich nur kleine Stimme hören liess. Ihr Spiel war ebenfals recht lobenswürdig. Ein gut entwickeltes Spieltalent zeigte Frl. Götze als Cherubin; eine zu bedeutenderen Hoffnungen berechtigende Sängerin scheint Frau Krüger zu sein, die, im Besitze einer sehr sympathischen Altstimme und unterstützt durch eine schöne Bühnenfigur, den „Orpheus" zuerst etwas ängstlich, im weiteren Verlaufe aber mit vortrefflichem Gelingen zur Darstellung brachte. Das Ensemble klappte vortrefflich, und das Publikum spendete so reichen Beifall, dass man glauben konnte, in einer Luccavorstellung zu sein. *O. Eichberg.*

Auf derselben Bühne errang zwei Wochen später eine andere Schülerin des **Stern'schen** Konservatoriums, Fräulein **Elise Kulk**, einen schönen Erfolg mit ihrem ersten theatralischen Versuch als Agathe im Freischütz. Die junge Dame hat eine angenehme, umfangreiche Stimme, bekundete besonders in den Emsembles eine rühmliche musikalische Sicherheit und zeigte sich in der Konversation wie im Spiel recht gewandt. Fortgesetzte Aufmerksamkeit hat die junge Künstlerin ihrer Intonation zuzuwenden, um den unschönen Vorton, der sich zuweilen zeigt, zu entfernen. Das ist aber nur eine kleine Ausstellung gegenüber den vielen Vorzügen, die sie im Spiel und im Gesang entfaltete. Die Aufnahme, welche Fräulein Kulk's Leistung beim Publikum fand, war eine sehr ehrenvolle. *Emil Breslaur.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Königl. Domsänger Ad. Geyer ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

— Dem Königlichen Musikdirektor Vierling, Mitglied der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

— Domkapellmeister G. E. Stehle in St. Gallen erhielt vom Pabst Leo XIII. das Ritterkreuz des St. Gregor-Ordens.

— Herrn Oskar Wermann, Kantor und Musikdirektor an der Kreuzkirche zu Dresden, wurde der Titel „Professor" verliehen.

— Herr Hoforganist G. Ad. Merkel in Dresden wurde mit dem Ritterkreuz 1. Klasse des Albrechtsordens dekorirt.

— Das für das germanische Museum in Nürnberg bestimmte Biese'sche Pianino, von dem in voriger Nummer d. Bl. berichtet wurde, trägt nicht die dort angegebene, sondern folgende, von Herrn W. Tappert verfasste poetische Inschrift:

„Als Baum stand ich im heil'gen Hain,
Im grünen Laub die Vöglein sangen,
Dann senkten sie mich in den Rhein,
Wo Nixenchöre leis erklangen.
Des Waldes süsse Liebeslieder,
Des Stromes Weisen tön' ich wieder."

— Am 13., 14. und 15. Mai fand in Cöln das diesjährige niederrheinische Musikfest statt. Ausser einer Ballade „Richard Löwenherz" von Ferdinand Hiller und dem „Gebet" mit Orchesterbegleitung desselben Komponisten gelangte Neues nicht zur Aufführung. Durch besonderen Beifall wurde das letzgenannte Werk ausgezeichnet, dessen edle Einfachheit und Innigkeit einen tiefen Eindruck hervorbrachte. — Das sechste Schlesische Musikfest in Görlitz brachte mehr Neues, ein von E. Sauret gespieltes Violinkonzert von Moszkowski, das sehr beifällig aufgenommen wurde; Raff's Tageszeiten für Klavier, Chor und Orchester (Klavier: Frau Klark-Steiniger), einige sehr hübsche Lieder des Grafen Hochberg, von Bulss hinreissend gesungen, 2 Sinfoniesätze von R. Fleischer und einen Festmarsch von Klingenberg. Ludwig Deppe dirigirte abermals mit bekannter Umsicht und Einsicht.

— Der von Karl Fromme in Wien herausgegebene Richard Wagner-Kalender, auf den schon im vorigen Jahre in diesen Blättern als ein sehr nützliches und mit grosser Sorgfalt zusammengestelltes Werkchen hingewiesen wurde, erschien soeben in zweiter umgearbeiteter und ergänzter Auflage.

— Die Beschlüsse des Congresses in Arezzo, die Zurückführung der katholischen Kirchenmusik auf den ursprünglichen gregorianischen Gesang betreffend, sind vom Papste nicht gutgeheissen worden. Er will als authentische und rechtmässige Form des gregor. Gesanges nur die betrachtet wissen, welche auf Grund der Anordnungen des Tridentiner Concils, sowie durch die Congregation der heiligen Riten, entsprechend der in Regensburg veranstalteten Ausgabe, festgesetzt worden. Wörtlich heisst es in dem Bescheide: „In Bezug auf diese Authenticität und Rechtmässigkeit dürfen bei denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch fernere Forschung mehr stattfinden."

— Auf der schweizerischen Landesausstellung befindet sich auch Beethoven's Flügel. Es ist dies das

letzte Klavier, dessen sich der grosse Meister bediente. Es ist ältester Form und ein Fabrikat des Hof-Fortepianomachers Graf in Wien. Wie der „Bund" mittheilt, haben die Gebrüder Hug in Zürich diesen Flügel ausgestellt und sind auch im Besitze der Dokumente, welche die Echtheit des Instruments konstatiren. Dasselbe ist Eigenthum der Nachkommen einer aus Oesterreich in die Schweiz eingewanderten Familie und soll zu einem nicht übermässigen Preise verkauft werden.

— Ein Autograph Mozart's, welches sich unter mehreren vom Konservatorium der Musik zu Paris angekauften interessanten Manuscripten befand, ist ein unvollständiges Konzert für Klavier und Violine mit Orchesterbegleitung in D-dur. Mozart fing dasselbe in Mannheim 1778 zu schreiben an und ist zu bedauern, dass es nicht von ihm vollendet wurde. Denn abgesehen davon, dass die Zusammenstellung zweier verschiedener Instrumente als Solostimmen eine anziehende und wirkungsvolle ist, lässt sich aus der Anlage des Manuscriptes auf ein von Mozart mit besonderer Vorliebe konzipirtes Werk schliessen. Nach dem Tode Mozart's ersuchte dessen Wittwe den ihrem Hause befreundeten musikkundigen Abbé Stadler um Sichtung und Ordnung der hinterlassenen Handschriften ihres Mannes. In einem von Stadler deshalb aufgestellten Verzeichnisse findet sich in der Abtheilung „musikalische Fragmente und Entwürfe" oben genanntes Autograph an erster Stelle vor. Stadler spricht sich darüber folgendermassen aus: „Das Ritornell ist eines der prächtigsten und schönsten, welche Mozart jemals gemacht hat. Die Violinen fangen piano an und die Begleitung der Violen, des Violoncello und des Basso ist 11 Takte hindurch pizzicato. Hierauf folgt ein herrliches Forte mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken von 63 Takten, welches mit dem angenehmsten Piano abwechselt. Die Prinzipalvioline hat das erste Solo 11 Takte hindurch, diesem folgt das Klavier ebenfalls 11 Takte lang, denen ein kurzes Forte mit der ganzen Begleitung folgt. Endlich ertönen beide Soloinstrumente zugleich und konzertiren wechselweise 21 Takte hindurch. Bei allen diesen Solo's fehlt aber noch das Accompagnement, sonst ist es durchaus vollendet." — Ritter von Köchel, welcher bekanntlich ein chronologisch thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Mozart's im Verlage von Breitkopf u. Härtel herausgab, führt das 15 Blätter starke Autograph dieses Konzertes noch mit „unbekannter Besitzer" an. Bei der hohen historischen Bedeutung, die jedes Werk des unsterblichen Meisters beanspruchen kann, ist die musikalische Welt zu beglückwünschen, dass das Manuscript einen würdigen Eigenthümer gefunden hat und sein als so schätzenswerth bezeichneter Inhalt somit nicht verloren ist. Schade, dass der Fund nicht auf deutschem Boden geschah und eine Bereicherung des grossen Mozartschatzes wurde, den die Königl. Hofbibliothek in Berlin mit Stolz aufweisen kann.

— In Stuttgart ist am Sonnabend den 16. Juni der Klavier-Virtuose Wilhelm Krüger gestorben. Geboren daselbst 1820, lebte er von 1845—1870 in Paris, dann, durch den Krieg vertrieben, wieder in seiner Heimath als trefflicher Pädagoge, als Lehrer am Konservatorium und als Dirigent eines Gesang-Vereins. — (W. K. ist der Herausgeber der vorzüglichen, für Unterrichtszwecke ganz besonders geeigneten Ausgabe Händel'scher Klavierwerke, die im vorigen Jahre bei Zumsteeg in Stuttgart erschien und auf welche in der letzten Weihnachtsschau dies. Bl. hingewiesen wurde.)

— Auf der jüngst geschlossenen Gewerbe-Ausstellung zu Stolp i. P. wurden die von der Hof-Pianoforte-Fabrik von G. Wolkenhauer in Stettin ausgestellten Pianinos mit dem ersten Preise gekrönt.

— In Graz hat Angelo Neumann am 5. Juni das Richard Wagner-Theater aufgelöst. Dasselbe hat im ganzen in einundfünfzig Städten in Deutschland, Belgien, Holland, der Schweiz, Italien und Oesterreich Aufführungen veranstaltet. Die Proben zu dem neuen Unternehmen begannen in der letzten Woche des August v. J. in Breslau, woselbst am 1. September die Aufführungen mit einem Konzert eröffnet wurden. Der erste Monat brachte in Breslau, Königsberg, Danzig und Hannover die vollständige Aufführung des Nibelungen-Cyklus; es folgten mit demselben im Oktober Bremen und Barmen: vom 21. Oktober bis 15. November fanden fünf Aufführungen desselben in Berlin (mit zehnmaliger Extra-Wiederholung der Walküre u. s. w.) statt; im Januar überschritten die Wagner-Apostel zuerst die deutsche Grenze zur Nibelungen-Tetralogie in Amsterdam und Brüssel; es folgten im Februar Aachen und Düsseldorf, im März Karlsruhe, Darmstadt, Strassburg, Basel; im April Stuttgart, Venedig, Bologna, Rom; im Mai Turin, Triest, Budapest und schliesslich Graz. In Dresden und Mannheim fanden nur Walküren-Abende statt, in Mailand gelangte „Fidelio" zur Aufführung. In den 26 genannten Städten wurden mit wenigen Ausnahmen zugleich Konzerte veranstaltet. Ausschliesslich zu Konzert-Aufführungen wurden inzwischen 32 Städte bereist.

— Dr. Damrosch in New-York macht gegenwärtig mit seinem 65 Mann starken Orchester sowie mit den Sängerinnen Schalchi, Martinez und Carreno eine grosse Konzertreise durch Nordamerika. Zu diesem Zweck haben ihm 27 Städte einen Garantiefonds von 70 000 Dollars zur Verfügung gestellt. Die Gesangvereine von Cincinnati, Toronto, Buffalo, Milwaukee und Denver werden in Choraufführungen mitwirken. Die Tournée hat in Denver (Colorado) begonnen. —

Hamburg. Am 11. Juni starb der musikalische Theoretiker und Komponist Prof. Karl Grädener. Geboren 1812 zu Rostock, studirte er zuerst in Halle und Göttingen Jura, wandte sich jedoch dann ausschliesslich der Musik zu, fungirte von 1839—1841 in Kiel als Universitäts-Musik-Direktor, lebte bis 1861 in Hamburg als Gründer und Leiter eines Gesangsvereins, darauf bis 1865 in Wien als Professor am Konservatorium und bis zu seinem Lebensende wieder an der Alster. Die durch seinen Tod erledigte Stellung des Lehrers der Theorie-Klassen am Hamburger Konservatorium ist Herrn Dr. Hugo Riemann, dem verdienten Theoretiker, Komponisten, Geschichtsforscher und Aesthetiker übertragen worden.

Frankfurt a. M. Die Gründung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen hat sich hier nun vollzogen. In der General-Versammlung am 2. Juni wurden die Satzungen festgestellt und der definitive Vorstand gewählt. Letzterer besteht aus den Herren: H. Henkel und Aschaffenburg, Vorsitzender und Stellvertreter; H. Becker und Weygand, Schriftführer; J. Meyer, Rechner; Parlow und Wachsmann, Ordner. Diesen Herren ist nun die weitere Organisation des Vereins anheimgegeben. Die Satzungen haben bereits auch die Genehmigung des Königl. Polizei-Präsidiums erhalten. Der Zutritt von Lehrern zu dem Verein vermehrt sich in erfreulicher Weise. Nach den Schulferien werden die Lehrerinnen zur Betheiligung aufgefordert werden.

München. Ignaz Brülls am 16. Juni hier zum ersten Male überhaupt aufgeführte komische Oper in drei Akten, „Königin Mariette" fand glänzendste Aufnahme. Das Sujet ist ein wenig operettenhaft, aber nicht ohne Originalität. Eine Putzmacherin Mariette Durand muss der frappanten Aehnlichkeit halber, welche sie mit der echten Königin hat, einige Tage für diese gelten. Dem allerliebsten Text schmiegt sich die Musik auf das glücklichste an. Eine Nummer klingt immer graziöser und melodiöser als die andere, und so entfaltet sich Brülls liebenswürdiges Talent in hellstem Lichte. Die Aufnahme war eine ganz enthusiastische. Das überfüllte Haus überschüttete die Darsteller, namentlich den neu aufgehenden Stern, die Sopranistin Lilli Dressler, mit Beifall. Brüll wurde stürmisch gerufen.

Paris. Der von der Société des compositeurs de musique für 1882 eröffnete Konkurs ergab folgendes Resultat: Für eine dreisätzige Orchestersuite wurde der einzige Preis im Betrage von 3000 Frcs. der Frau v. Grandval zuerkannt; der Preis für ein Konzertstück für Klavier und Orchester im Betrage von 500 Frcs. (Pleyel-Wolf'scher Preis) kam nicht zur Vergebung; den von Herrn E. Lamy für eine Ode Simphonie für Soli, Chor und Orchester gestifteten Preis von 500 Frcs. erhielt Herr de Saint Quentin, das Manuscript eines anderen Komponisten erhielt eine ehrenvolle Erwähnung; der Preis von 500 Frcs. für eine Phantasie für Orgel und Orchester wurde nicht vergeben; endlich erhielt Herr Vergnion 300 Frcs. für eine Serenade für Klavier, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott.

Wien. Um die Vincenz Zusner'schen Liederpreise zu 20 und 10 Ducaten, welche auf Grund einer Stiftung durch das hiesige Konservatorium alljährlich zur Verleihung gelangen, sind 21 Bewerbungen eingelaufen. — Die Preisrichter: Herr Direktor Hellmesberger, Hert Professor Krenn und Herr Johann Ress haben den ersten Preis Herrn Robert Erben, Kompositionsschüler des ersten Jahrganges, den zweiten Preis Herrn Hans Zois v. Edelstein zuerkannt. Die Preise wurden im Beisein von Mitgliedern der Direktion, des Lehrkörpers und der Studiengenossen den Prämianten durch den Obmann des Preisgerichtes, Herrn Direktor Hellmesberger feierlich übergeben, nachdem der Vortrag beider Preislieder durch einen Gesangschüler vorangegangen war.

Bücher und Musikalien.

Neue Verlagsartikel von Breitkopf & Härtel.
Besprochen von A. Naubert.

Vom Schwarzwald zum Rhein. Ein Liedercyklus von Richard von Lumm für Solostimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte komponirt von Ernst Seiffardt. Op. 2. Preis 11 Mk. Das Werk umfasst 10 Nummern, von denen die Worte der ersten, gleichsam als Prolog, die Gefühle der Heimathsehnsucht aussprechend, von N. N. herrühren. In den anderen 9 Gedichten des im Titel genannten Dichters wird uns die Heimfahrt eines jungen Gesellen aus Welschland nach dem Rheine erzählt. Unterwegs, bei einem Pfarrer Herberge machend, verliebt er sich in dessen Tochter, verlobt sich mit ihr und zu zweien kommen sie in Boggard an, um dort Einzug im Hause des Bräutigams und Hochzeit zu halten. Im ganzen ist in den Gedichten der einfache Ton des Volkslieds wohl angestrebt und auch getroffen. Der Komponist behandelt 3 der Gedichte als Chöre, die übrigen als Sologesänge für Bariton, Tenor, Sopran und Mezzosopran oder Alt. Auch ein Duett des Liebespaares, also für Tenor und Sopran findet sich dazwischen. Die Chöre sind mit 4händiger, die anderen Nummern mit 2händiger Klavierbegleitung versehen. In allen Stücken des Werkes zeigt sich der Komponist als ein gutbegabter Musiker, von dem noch Besseres zu erwarten sein wird, als dies Werk bietet. Ueberall ist gestrebt, der gegebenen Stimmung des Textes gerecht zu werden und vielfach ist auch das Streben mit gutem Erfolg gekrönt. Es klingt aus verschiedenen Nummern der Volksliedston, den die Dichtung anschlägt, auch musikalisch gut heraus. In den Begleitungen besonders der Soli ist nach besten Kräften Charakteristik angestrebt. Die Stimmführung in den Chören ist nicht unsanglich, aber sie kann, in den Mittelstimmen besonders, noch geschmeidiger und interessanter werden. Die Behandlung des Formellen ist in sämmtlichen Nummern gut. Am meisten haben mir der 2. und 3. Chor gefallen, von den Soli No. 2 „In der Fremde", No. 6 „Unter ihrem Fenster" und No. 9 „Im Walde". Ich glaube, dass das Werk, wenn auch keine nachhaltigere, so doch überhaupt Wirkung machen wird und mache Dirigenten von Gesang-Vereinen auf dasselbe aufmerksam.

Jungbrunnen von Carl Reinecke. Sammlung von Kinderliedern. Schulausgabe, Stimmenheft. Das unter demselben Titel früher erschienene Werk ist mit Klavierbegleitung geschrieben. Man kann die Idee, das Stimmenheft zu diesem Werke, besonders als Schulausgabe herauszugeben, nur loben. Die Sammlung ist eine sehr gute, es ist bei der Zusammenstellung dem eigentlichen Volksliede ebenso als den volksthümlichen Kompositionen moderner Tonsetzer gleiche Rücksicht zugewandt. Die meisten der Lie-

der sind einstimmig, der Satz der zweistimmigen selbstverständlich gewandt und geschickt und dem Charakter der Lieder angepasst. Für die unteren oder mittleren Klassen vorzugsweise städtischer Mädchenschulen dürfte das Heftchen gut zu gebrauchen sein.

Emil Hartmann, **Skandinavische Volksmusik** für das Pianoforte zu 2 Händen. 2 Hefte à 5 Mk. Der Spezialtitel fügt noch hinzu: Weisen und Tänze frei bearbeitet von E. H. Op. 30. Die beiden Hefte enthalten 50 Nummern in musikalischer, klaviermässiger Bearbeitung. Viele Nummern davon sind von hohem Reiz in Bezug auf Melodie und Rhythmus, ohne Interesse eigentlich keine einzige. Vielleicht hat die Bearbeitung hier und dort etwas zuviel Kunst an das Volkslied gewandt und es dadurch wohl etwas zu sehr salonfähig gestaltet. Ich will nicht sagen, dass den so behandelten Stücken ihr ursprünglicher Duft und Schmelz gänzlich genommen wäre, hat doch an manchen Stellen sogar die Bearbeitung Anspruch auf besonderen Reiz, aber etwas verwischt ist der eigentliche Charakter jedenfalls dadurch an einigen Stellen geworden. Ich empfehle die umfangreiche Sammlung allen, die sich für nordische Musik interessiren, sie enthält eine grosse Reihe einfacher und schöner Sätze, von denen allerdings mancher nicht gerade nordische Musik zu sein brauchte.

Ein verdienstvolles Werk ist die **Jugendbibliothek** für das Pianoforte zu 4 Händen von Anton Krause. Es enthält dasselbe einen Melodienschatz aus den Werken alter und neuer Meister in einer zum Unterrichte für Schüler der mittleren Stufen brauchbaren Bearbeitung. Das erste Heft bringt nur Kompositionen von Beethoven, z. B., einen deutschen Tanz, Allegretto aus der A-dur Sinfonie, ein Thema aus der D-dur Violinsonate, das Rondo: Wuth über den verlorenen Groschen, das Scherzo aus dem Sextett, das Rondo aus dem C-dur Konzert, Freudvoll und Leidvoll aus Egmont, und den feierlichen Marsch aus den Ruinen von Athen. Die Bearbeitung ist, wie der in der pädagogischen Welt bekannte Name Krause schon verbürgt, eine gute nach Rücksicht auf Inhalt und Brauchbarkeit; der Stoff jedenfalls ja vorzüglich. Ich wünsche dem Werke guten Fortgang und die wohlverdiente Verbreitung. Der Preis des ersten Heftes beträgt 3 Mark.

Moritz Vogel, Op. 27. **Drei Sonatinen** für das Pianoforte komponirt und zunächst zum Gebrauche beim Unterricht bestimmt. Die mir vorliegende Sonatine Nr. 2 in C-dur besteht aus 3 Sätzen, einem frischen und einfachen Allegro, einem weichen und empfindungsvollen Andante und einem kecken, flotten Vivace. Die Erfindung ist hübsch, die Arbeit geschickt und sachgemäss, der Inhalt der Schwierigkeit entsprechend und Schülern der mittleren Stufe angepasst. Ich empfehle das durch und durch musikalische Werkchen allen Lehrern, die nach gesunder Kost für ihre Pfleglinge suchen, es wird denselben Nutzen nach der technischen wie nach der geistigen Seite aus dem Studium erwachsen.

Gustav Nottebohm. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt. Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1880; 80 Seiten.

Herrn Nottebohm, dem bedeutenden, unermüdlichen Beethoven-Forscher hat die Beethoven-Literatur hiermit eine neue hochinteressante Gabe zu verdanken. Der gelehrte und zugleich ausserordentlich kunstverständige Autor giebt uns hierin einen Extrakt eines Beethoven'schen Skizzenbuches in Querfolio, das aus 182 Seiten mit theils 16, theils 18 Notenzeilen auf jeder Seite, besteht. Die Skizzen erstrecken sich zum grössesten Theile auf die Schöpfung der III. Symphonie (Eroica in Es, op. 55) insonderheit des I. Satzes (der allein 50 Seiten des Skizzenbuches ausfüllt), obgleich keine den ganzen Satz skizzirende Partie darin vorkommt. Es lässt sich kaum beschreiben, in wie mannigfacher Beziehung für den Künstler wie für den Laien der Einblick in die Werkstätte des Beethoven'schen Genius lehrreich erscheint. Eines leuchtet besonders hell hervor. Nur der vollkommen ideal-geläuterte Geschmack wird im Stande sein, die einer reichen schöpferischen Phantasie entströmenden Gedanken, Motive, Floskeln, Keime etc. so sicher als bleibendes Gut herauszugreifen, dass sich dem Empfangenden, resp. Beobachtenden das Wohlgetroffene der Auswahl mit überzeugender Kraft aufdrängt. Darin liegt vor Allem Beethoven's einzigartige Genialität, dass er, stets von der Gesammtidee einer grossen Musikschöpfung durchdrungen, aus dem reichlich vorhandenen Ideenreichthum Alles nur im Lichte dieser Grundidee festhält und das Uebrige leichten Herzens als eitel Ballast über Bord wirft. Darin beruht seine Stilgrösse. So wie bei früherer Gelegenheit Otto Jahn, so gelangt auch Nottebohm (p. 52—55) zu Ausdrücken der Bewunderung, wenn er beobachtet, mit welchem genialen Instinkte der Meister aus unendlich Vorhandenem das Rechte erfasst. — Die Unermüdlichkeit der Beethoven'schen Detail-Arbeit wird stets aufs neue Staunen und Bewundern erwecken.

Eine wesentliche Arbeit Nottebohm's beruht darin, dass er mit grossem Scharfsinn und hohem Kunstgefühl emsig den Gründen nachforscht, die Beethoven veranlasst haben, eben so zu wählen, bzw. zu gestalten, wie es die Partitur endgültig aufweist. Auch diese Arbeit verdient uneingeschränktes Lob. — Sehr bemerkenswerth ist dieser Gedanke hinsichtlich des I. Satzes der Eroica: „Wenn man der ersten Skizze eine prophetische Bedeutung beilegen will, so wird man die in ihr niedergelegte Idee, was die Modulation betrifft, in anderer Form in der Partitur verwirklicht sehen (p. 18)“.

Ein Ergebniss des Skizzenbuchs nach Nottebohm (p. 53) ist der an Formlosigkeit krankenden Gegenwart zur besonderen Berücksichtigung zu empfehlen: nämlich, „dass Beethoven über dem ihm vorschwebenden Ideal das Gesetz einer innern Nothwendigkeit in der Form nicht vergass, dass er in dem langen Prozesse des Schaffens ästhetische Kritik übte, dass er auch bei einem stets sich verändernden Stoffe mit Folgerichtigkeit zu Werke ging“. — Dieses Skizzenbuch enthält des weiteren Skizzen zu den „Rule Britannia-Variationen“, Stellen aus Ph. Em. Bach's zwei-

chörigen Litaneien, Skizzen zu unbekannten Märschen, Entwürfe zu den 3 vierhändigen Märschen (op. 45), solche zu manchem Unbekannten, dann zu dem Liede „das Glück der Freundschaft" (op. 88); dann giebt es auch „Klavier-Uebungen, Tonleiter-Passagen" (bekanntlich trug sich Beethoven späterhin ernstlich mit der Idee, eine Klavierschule zu schreiben); ferner 2 Stücke der Schikaneder'schen Oper, die Beethoven vor der Leonore für das „Theater an der Wien" schreiben wollte. Aus dieser Opernkomposition wurde bekanntlich nichts. Selbst von ihrem Titel verlautet nichts. — Ich übergehe die spezielle Nomenclatur noch mancher kleiner Ansätze zu theils bekannten, theils unbekannten Kompositionen, um nur noch das Wichtigste mitzutheilen. Eine Skizze hat die sonderbare Ueberschrift: „Quartetto per 4 voci zugleich gut für den letzten Zug vom Pianoforte" (Nottebohm, p. 57). Umfangreicher sind dann die Skizzen zur Waldstein-Sonate (op. 53 in C-dur), ferner zu jenem selbstständigen Andante in F, das zuerst für diese Sonate bestimmt war, dann Entwürfe zur Arie Marzellinen's aus Fidelio, denen bald weitere 4 Nummern der Oper folgen; auch zum Klavierkonzerte in G-dur (op. 58) finden sich schon einige Takte in diesem Skizzenbuche, ferner Entwürfe zum III. und I Satze der V. Symphonie (C-moll. op. 67). Ein abgebrochenes Stück trägt die Bezeichnung „lustige Sinfonia"; Skizzen zum Oratorium „Christus am Oelberge", Ansätze zu einer „Sinfonia in d-moll", zu einem „Zapfenstreich" und zum ersten Satze des Tripelkonzertes (op. 56) mögen endlich noch genannt sein. Auf der letzten innern Seite des Umschlages steht noch der Titel der Violinsonate op. 47: „Sonata scritta in un stilo (durchstrichen: brillante) molto concertante quasi come d'un Concerto". — Man beachte und bewundere, an wie vielen Werken der Meister zu gleicher Zeit arbeitete und wie Vielerlei sein Geist zu gleicher Zeit rastlos erwog. — Es ist die Zeit vom Oktober 1802 bis April 1804. Mit Recht setzt es der verdienstvolle Autor (p. 74) als selbstverständlich voraus, dass wir uns die im Skizzenbuche berührten Kompositionen in der Reihenfolge in jener Zeit entstanden zu denken haben, in der sie wirklich erscheinen, also in folgender Chronologie: Variationen über „Rule Britannia", 1. Satz der dritten Symphonie, 3 Märsche für Pianoforte zu 4 Händen op. 45, Lied „das Glück der Freundschaft" op. 88; II., III. und IV. Satz der dritten Symphonie; Quartett zur Schikaneder'schen Oper (unvollendet); 1. Satz der Sonate op. 53; Andante in F-dur für Pianoforte; letzter Satz der Sonate op. 53; Bagatelle in C-dur (ungedruckt); die ersten fünf Gesangstücke der Oper „Leonore" (Vorarbeit); 1. Satz des Klavierkonzerts in G-dur (nur die Anfangstakte), 1. und 3. Satz der Symphonie in C-moll (Vorarbeit); zwei Stellen aus dem Oratorium „Christus am Oelberge" (Umarbeitung) und 1. Satz des Tripelkonzerts op. 56 (Vorarbeit). — Schliesslich ist zu bemerken, dass dies Skizzenbuch unserm Autor im Gegensatze zu den Angaben bei Schindler und Thayer den klaren Beweis liefert, dass Beethoven's Fidelio bereits zwischen Mai und Oktober 1803, möglicherweise Januar oder Februar 1804 komponirt worden ist, während B. erst Winter 1804—1805 den Text erhalten haben soll. Nottebohm's Argumentation (p. 78—80) scheint mir unwiderleglich zu sein. *Alfred Kalischer.*

L. Lewandowski: 18 liturgische Psalmen für Soli und Chor mit Begleitung der Orgel. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Es gehört keine geringe Erfindungsgabe dazu, um bei der Komposition einer so grossen Anzahl in der Stimmung und im Styl fast gleichartiger Dichtungen, die Klippen der Gleichförmigkeit und der Manier glücklich zu vermeiden. Der Komponist der vorliegenden Psalmen hat dies verstanden. Jedem einzelnen derselben weiss er eine neue characteristische Seite abzugewinnen, und so mannichfach ist die musikalische Wiedergabe der im ganzen lyrisch frommen Stimmungen, dass man fast alle 18 Psalmen ohne Ermüdung hintereinander hören könnte. Ist die Haltung im allgemeinen auch einfach und der hohen Würde des Gotteshauses angemessen, (in den Chören besonders an Gluck's und Händel's Hoheit, in den Solis mehr an Mendelssohn's Lieblichkeit erinnernd,) so verschmäht es der Komponist doch auch nicht, gewisse Stellen dramatisch belebter zu gestalten, stets aber in dem vollen Bewusstsein der Beschränkung in Bezug auf den Styl, welche ihm die heilige Stätte, für welche er die Aufführung der Psalmen vornehmlich bestimmt hat, auferlegt. Die Arbeit in dem Werke verräth den gewiegten Kontrapunktiker, die schöne selbstständige und stets sangbare Führung der Stimmen ermöglichen auch kleineren Chören die Ausführung. *E. Breslaur.*

Robert Musiol: Nympha-Gavotte, op. 28. Demmin, A. Franz.

Ein zierliches, graziöses Stückchen. Das Wesen der alten Gavotte ist darin glücklich ausgeprägt und moderne harmonische Zuthaten verleihen ihm einen piquanten Beigeschmack. Die vollen Akkorde in der Rechten erschweren kleineren Händen etwas die Ausführung, wer sie aber greifen kann, wird damit einen guten Effekt erzielen. *E. B.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

F. Kalkbrenner: Rondino, précédé d'une Introduction. Op. 32, Nouvelle Edition, Offenbach, André.

= Hummel: Favorit-Rondo.

(Ich begreife nicht, wie der Komponist ein ausgeführtes 11 Seiten langes Stück in Rondoform mit „Rondino" bezeichnen konnte. E. B.)

Winke und Rathschläge.

Auf welche Weise ist der Klavierschüler mit dem Wichtigsten aus der Harmonielehre bekannt zu machen?

Von Heinrich Goetze.

Die technische Ausbildung auf den verschiedenen musikalischen Instrumenten macht eine gewisse Berücksichtigung der musikalischen Theorie (besonders der allgemeinen Musiklehre) nothwendig. Diese theoretische Beihilfe ist kaum zu betonen, denn sie ist selbstverständlich. Es wäre hierbei höchstens noch zu bemerken, dass ein etwaiges „Mehr" (auch ohne dass es gerade direkt nothwendig erscheint) die technische Ausbildung nur fördern kann. Einzelne Instrumente jedoch, und zwar alle diejenigen, die besonders eine grössere Mehrstimmigkeit und in Folge dessen auch wieder eine grössere Uebersicht im Notenlesen bedingen, machen auch eine grössere Tüchtigkeit in der musikalischen Theorie (besonders der Harmonielehre) zur unabweisbaren Nothwendigkeit. Dass zu diesen Instrumenten auch das Klavier gehört, ist ohne weiteren Hinweis klar. Man berücksichtige nur, welche Schwierigkeiten den in der Theorie Unbewanderten das Spiel der Akkorde, sowie aller hierauf (und auch auf die Tonleiter) bezüglichen Passagen macht, wie dieselben mühsam einen Ton nach dem andern aufsuchen müssen u. s. w. Dem Eingeweihten dagegen genügt oft ein Blick; er ist bald zu Hause und findet (auch trotz der Originalitätssucht der Komponisten unserer Tage!) immer wieder die alten Akkorde und Gänge.

Die gewöhnliche Art nun, den Klavierschüler mit dem Nöthigen aus der musikalischen Theorie vertraut zu machen wäre wohl die, dass er von dem Lehrer neben dem Klavierspiel (also in ganz selbständigen Unterrichtsgange) in diesem Fache unterrichtet würde. Ein solch' selbständiges Unterrichtsverfahren wäre jedoch gewiss in den meisten Fällen nicht anzuwenden (die meisten Klavierschüler wollen ja eben nur Klavierspielen lernen!), und ist dabei auch gar nicht nothwendig. Der Schüler kann beim (oder mit dem) Klavierspiel auf ganz einfache und mechanische Weise die nöthigen Kenntnisse auch in der Harmonielehre erreichen, und dies wohl am besten durch die technischen Uebungen.*)

Zu diesem Behufe bildet der Lehrer einzelne Gruppen von Uebungen, die sich nicht durch besondere technische (also zunächst auf die mechanische Fingerbildung sich beziehende) Bedeutung auszeichnen, sondern auch in rein musikalischem Sinne besonderes Interesse und dringende Beachtung beanspruchen. Als in dieser Beziehung bedeutende Uebungen dürften sich wohl zunächst 4 herausstellen, nämlich: 1) die Fünffingerübung (auch Uebungen mit stillstehender Hand genannt), 2) die Tonleiter, 3) der Tonikadreiklang und 4) der Dominantseptimenakkord. Die Uebungen 1 und 2 sind melodischen, die Uebungen 3 und 4 harmonischen Inhalts. Diese 4 Uebungen stellt man nach ihren verschiedenen Formen und nach den durch dieselben bedingten Schwierigkeitsgraden zu mehreren Gruppen zusammen und lässt den Schüler nur eine jede dieser Gruppen entweder in allen Durtonarten oder in allen Molltonarten durchüben. Jede einzelne Tonart würde hierbei vielleicht ein entsprechendes Pensum für eine Woche bilden.*)

Die übrigen technischen Uebungen werden denn scheinbar mehr neben diesen Uebungsgruppen zur Durchnahme kommen. Sie müssen aber ebenfalls nach Möglichkeit in die verschiedenen Tonarten transponirt werden und können natürlich auch leicht in dieser Weise nach Belieben in das Bereich eines der vorigen hineingezogen werden, da die 3 verminderten Septimenakkorde für den Klavierspieler zunächst keine Beziehung zu einer bestimmten Tonart haben, so werden dieselben wohl auch am besten selbstständig zur Uebung gebracht. Die Nebenseptimenakkorde könnten in beschränkter Auswahl (und besonders in Bezug auf ihre verschiedene technische Bedeutung!) auch zu Zeiten in das Bereich der Uebungsgruppen gezogen werden. Jede andere (wiewohl überhaupt!) organische Verbindung der anderen Uebungen (z. B. die Uebungen mit gefesselten Fingern) mit einer dieser Uebungsgruppen wird dem denkenden Lehrer ein Leichtes sein.

Was nun hierbei die Heranziehung des etwaigen theoretischen Apparats betrifft, so sind die Forderungen an den Schüler sehr gering.

Die Folge der Tonarten ist die bekannte: Die Kreuz-Tonarten folgen in Quintenzirkel und die Be-Tonarten im Quartenzirkel.**) Zur mechanischen Bildung der Dreiklänge genügt die einfache Erklärung: Jeder Dreiklang besteht aus der 1. 3. und 5. Stufe — von der Tonika der jedesmaligen Tonart abgezählt. Jeder Dominantseptimenakkord besteht aus den Stufen (oder Tönen der Tonleiter) 1, 3, 5 und 7 — von der Dominante jeder Tonart abgezählt. Jeder Dreiklang hat drei Lagen und jeder Septimenakkord deren vier. Die verschiedene Lagen ergeben sich hierbei sehr einfach dadurch, dass man mit einem andern Tone dieser Akkorde beginnt. Die Bezeichnung „Lage" ist in diesen Fällen wohl auch der Bezeichung „Umkehrung",***) wie selbige eigentlich

*) Meine technische Grundlage des Klavierspiels op. 27, Leipzig (Breitkopf und Härtel) ist nach diesen Grundsätzen gearbeitet, und meine Notenschreibschule verbindet gleichfalls die Theorie mit der Praxis. E. Breslaur.

*) In meinem hierauf bezüglichen Unterrichtswerke, „die wichtigsten technischen Uebungen für Pianoforte systematisch zusammengestellt" (Pr. 2 Mk.), das den auch separat zu beziehenden Anhang zu: „Populäre musikalisch-pädagogische Abhandlungen über Klavierspiel" (Pr. 1,60 Pf.). — Leipzig bei E. W. Fritzsch — bildet, führte ich 5 solcher Gruppen an.

**) Es dürfte sich allerdings auch empfehlen, dass ausnahmsweise einmal die Tonart des zu übenden Klavierstückes berücksichtigt würde.

***) Noch besser Bassversetzung anstatt Umkehrung. E. B.

nach der Theorie lauten müsste, vorzuziehen: denn diese Formen der Akkorde sind für den Klavierspieler eben in Bezug auf Hand und Finger nur verschiedene Lagen.

Die Anwendung derartiger Uebungsgruppen ist auch weder in Bezug auf die geistige Auffassung, noch in Bezug auf die etwaige Spannungsfähigkeit der Hände an ein gewisses Alter der Schüler gebunden. Auch die kleinsten Schüler werden nach dem ersten Halbjahr resp. nach einem Jahre mit der Durchnahme solcher Uebungsgruppen beginnen können. Für die geringere Spannungsfähigkeit der Kinderhände erweisen sich die kleinen einfachsten Formen des Dreiklanges mit nur drei Tönen und des Septimenakkordes mit nur vier Tönen vollständig ausführbar. Ebenso wird die Bildung der Akkorde, wenn nur C-dur glücklich überstanden ist, in den anderen Tonarten immer leichter. Doch scheue man ja nicht die Durchnahme sämmtlicher Tonarten; denn die Uebungen in allen Tonarten sind es ja eben, die den Schüler in allen Tonarten heimisch machen und denselben so nach und nach über die Schrecknisse der vielen Kreuze und Bee hinwegführen.

Gewiss verfährt mancher Lehrer schon in einer dem Vorangegangenen ähnlichen Weise; doch dürfte es wohl auch in diesem Falle nicht überflüssig erscheinen, abermals auf eine Unterrichtsmethode hingewiesen zu haben, die sich aus der Praxis herausgebildet und auch in der Praxis bewährt hat.

* * *

Der Lehrer hat die Natur der Hände seiner Schüler zu berücksichtigen und demgemäss die Uebungsweise anzuordnen. Die Hände von Erwachsenen und Kindern, feste und lose, knochige und weiche, engspannende und dehnbare, kräftige und schmächtige — wie verschiedenartig sind sie! Es ist da die Aufgabe, diejenigen Eigenschaften, welche den Händen von der Natur versagt sind, durch Kunst anzubilden, so weit dies möglich ist. Die Mittel sind orthopädischer und technischer Art. Klamme und steife Hände haben spreizende Intervalle zu greifen, z. B. wenn sie nicht gross sind, die rechten Finger in die Tasten g h d f g (1 2 3 4 5), sind sie grösser, in die Tasten g h d f a (1 2 3 4 5) zu drücken und dabei den Knöchel des zweiten Fingers platt nieder zu drücken, ohne den Ellenbogen zu heben oder abzuwenden. Die Linke hat gleiche Verhältnisse zu wählen, z. B. f g h d f (5 4 3 2 1), oder g h d f a (5 4 3 2 1). (Der Daumen wird immer zuerst eingedrückt). Diese Griffe sind anfangs je eine oder zwei Minuten täglich, später länger, fest liegen zu lassen. Das dehnt die Sehnen und macht die Gelenke geschmeidig. — Hart anschlagende Personen müssen die Tonleiter etc. viel leise, fein gebunden spielen und viel Uebungen in derjenigen Anschlaggattung machen, welche ich in meiner „Systematischen Lehrmethode“ B. I als „Fingergelenk-Anschlag“ beschrieb und bildlich darstellte. Mit diesem Anschlage, den S. Bach verwendete, habe ich viele böse Hände gut gemacht, die ihn eine Zeit lang viel, ja fast ausschliesslich in gebundenen Stellen. übten. — All zu weiche und schlaffe Hände müssen alle Uebungen kräftig spielen, ohne Knöchelspitzung, mit hoher Fingerhebung und besonders die Finger 4 5, 3 4 1, sowie 3 4 5, auch in entlegenen Tasten, üben, wobei der vierte zu markiren ist, rechts z. B auf c d e, d f g, h d f (3 4 5, 3 4 5, 3 4 5, Accent auf dem vierten Finger); links e d c, e d h, f d h (3 4 5, 3 4 5, 3 4 5, Accent auf dem vierten Finger), wobei die Finger 2 u. 1, oder nur einer, niedergedrückt bleibt. Eine probate Uebung für den Schwächling No. 4 ist diese (5 5 / 3 4 3 4, Accente auf 4) (auf den Tasten e/c d). Beim Accent ist die Hand nicht zu rücken. Aus derartigem trockenem Zeug wird später „schöne Musik“ gemacht — wie man aus dem unangenehmen Chausseestaube schöne Sachen fabrizirt. — *L. Köhler.*

* * *

Die ruhige und richtige Handhaltung ist die erste Grundlage zur Erlangung des schönen, edlen Tones. Bei manchen Schülern wird sie leichter, bei manchen schwerer erzielt. Allein man ermüde nicht bei dieser ebenso mühsamen als wichtigen Arbeit. So viel Energie und Selbstverleugnung sie auch seitens des Lehrers und Schülers erfordert, so sehr entschädigt sie später durch die Erleichterungen, die dem Spieler aus einer guten Handhaltung erwachsen. Es erfordert oft grenzenlose Nachsicht und Geduld, bevor sich die Hand an die richtige Lage gewöhnt, der Finger sich mit Leichtigkeit bewegen und der Schüler einen schönen, nüanzirungsfähigen Ton hervorbringen lernt. Aber dieses Ziel vor Augen, dürfen weder Lehrer noch Schüler ermatten. Beide müssen mit eiserner Konsequenz an der Bildung der Hand und der Finger weiterarbeiten. Niemals darf sich der Lehrer durch anfängliche Misserfolge von weiteren Versuchen abschrecken lassen. Giebt er nur einmal dem Gedanken Raum, „aus dieser Hand wird nichts“, dann kann er sicher sein, dass dem so wird. Nur die freudige, auf Lehrerfolge beruhende Zuversicht, welche immer wieder ermuthigt und ermuntert, überwältigt alle Hindernisse, ohne sie erreichen Lehrer wie Schüler ihr Ziel nimmer. *E. Breslaur.*

Antworten.

H. H. Frankfurt a. M. Schönsten Dank. Zeitungsausschnitte mit so interessantem Inhalt sind mir sehr erwünscht. 2 Ex. habe ich an Sie abgesandt.

F. K. Wien. Muss dankend ablehnen, da ich nur in seltenen Fällen Musikberichte von ausserhalb bringe.

A. M. Verden. Das Gedicht über die Entstehung

des übermässigen Sexten-Akkordes, das Ihnen und so vielen anderen so gut gefallen hat, ist von Fräulein Auguste Oberbeck in Weimar.

L. D. Brünn. „Kürze ist des Witzes Seele“ sagt Polonius; der Ihrige ist zu lang gerathen.

E. G. Karlsbad. Aufsätze über die Behandlung des Lehrstoffes wie der erste in No. 10 d. Bl. werden mir sehr willkommen sein.

L. K. Bradford. Dwight's Journal of Music erscheint in Boston und ist die beste und verbreitetste amerikanische Musikzeitung.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der letzten Sitzung vor den Ferien (Dienstag, den 12. Juni) fand ein Musikabend statt, welchen Herr Hofpianist Xaver Scharwenka durch den Vortrag einer von ihm komponirten Suite für Klavier zu 4 Händen mit seiner Schülerin, Frl. Clarita Richter, eröffnete. Hierauf sangen Fräul. Helene Selchow (Sopran) und Frau Clara Bindhoff (Alt) je 3 Gesänge von Dr. Alfred Kalischer (Texte von F. Wahrendorff, Elise v. Beckendorff, A Kalischer und Sophie Verena). Den Schluss bildeten Solovorträge des Herrn X. Scharwenka. — Der Vorsitzende, Prof. Dr. Alsleben dankte allen Vortragenden für ihre freundliche Mitwirkung und theilte mit, dass Herr Aloys Hennes den Vereins-Mitgliedern eine Anzahl Exemplare seiner Schrift über Elementar-Klavierunterricht zur Verfügung gestellt habe.

Vom 8. Juli bis 18. August bitte ich Briefe und andere für mich bestimmte Sendungen nach Buckow bei Müncheberg a. d. Ostbahn zu richten. E. Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 *Ꝗ* für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die lyrische Musik des Mittelalters.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Ich führe Sie nun, verehrte Freundin, zunächst nach Frankreich zu den heimathlichen Stätten der Troubadours. Dort in dem sonnigen, schönsten Süden, wo die Rebe und der Mandelbaum gedeiht, wo weibliche Schönheit und Ritterlichkeit dem Leben erst den rechten Glanz verleihen, fanden auch Poesie und Gesang den fruchtbarsten Boden zu reicher Entfaltung. Die Provençalischen Troubadours haben ihre Hauptvertreter unter den Grossen des Reichs; Fürsten, Grafen und die höchsten Adelsritter betheiligten und pflegten die edle Kunst. Aber auch der ärmere Ritter, der im Dienst der Grossen stand, der Bürgerliche durfte sich zu den Auserwählten zählen, und war ebenso angesehen und hochgeehrt, wenn er nur in die Feinheiten der holden Kunst eingeweiht, und frei und fröhlich zu schaffen verstand. Um die Höfe der Grafen von Toulouse, der Provence und von Barcelona schaarten sich die höfischen Dichter und Sänger, hier waren die Stätten, wo die „Gaya ciencia", „Art de trobar", die fröhliche Wissenschaft ihre duftendsten Sträusse wand. Nach dem Worte: trobar, trouver, erfinden nannte man die Sänger: Trobadors, Troubadours; sie waren, wie das schon im Worte liegt, echte Kunstdichter. Ihnen zur Seite steht der Menetrier, Ministrel oder Jongleur, der ausübende Diener. Denn die Grossen und Edlen, die wirklichen Dichter, waren nur die Erfinder ihrer Poesien und Gesänge, sie brauchten zur Ausführung einen musikkundigen Diener, der in ihrem Solde stand. Der Troubadour, auch wenn er seine Lieder selbst sang, sang nie für Lohn, „Liebeslohn" war das Einzige, was er beanspruchte: „e non voill guierdon mas sol d'amor," wo aber seine eigene Kraft nicht ausreichte, oder mehr noch, um sein Auftreten vornehmer zu gestalten, da musste der bezahlte Jongleur die Ausführung übernehmen. Auch wenn der Ritter verhindert war, selbst zu erscheinen, da überbrachte der Jongleur die ihm anvertrauten und wohl einstudirten Weisen. „Ich will," sagt Marcabrun, „Verse und Ton über's Meer senden," und meint damit einen mit seinen Liedern bekannten und vertrauten Diener:

„Lo vers e'l son outh enviar
An Jauffe Rudel oltra mar."

Immerhin war die Stellung des Jongleurs nur eine untergeordnete, er stand in geringerer Achtung, denn neben der edlen Sangeskunst trieb er allerhand Nebenbeschäftigungen, er war Possenreisser, Seiltänzer, spielte zum Tanz, war also der Spassmacher der Gesellschaft. Es waren fröhliche, sorgenlose, oft übermüthige und von glühendster Leidenschaft erfüllte Gesänge, die an diesen südlichen Fürstenhöfen erklangen, ganz entsprechend dem warmblütigen Charakter der Nation. Einen etwas ernsteren, gehaltvolleren Ton bekunden schon die Weisen der nordfranzösischen Sänger; hier nannte man die edlen Dichter, „Trouveurs", auch an ihrer Seite fehlt der Jongleur nicht, aber wo sie sich um die Höfe der Fürsten schaaren, da waren diese sicher auch die Stätten edelster Ritterlichkeit, Bildung und feinsten Geschmacks.

Einer der frühesten Troubadours ist der sonst durch seine leichtfertigen Sitten bekannte Wilhelm IX., Graf von Poitiers, dessen Gesänge noch vielfach einer

volksthümlichen Ton anschlagen. Durch zarte und feurige Liebeslieder zeichnete sich Bernard de Vendatour aus; Rudel, dessen schmelzende, sehnsüchtige Gesänge einer Dame gelten, die er nur einmal, und zwar sterbend gesehen, ferner Pierre de Auvergne, der sich ziemlich anmassend den Meister der Troubadoure nennt. Die schönsten, zartesten Liebeslieder dichtete Peirol, die geistreichsten ein Mönch von Montaudon. Unter den hohen versuchte sich der edle Richard Löwenherz mit Glück auf diesem Gebiete; auch Thibaut König von Navarra, Robert von Auvergne zeichneten sich als Troubadours aus. Heinrich von Burgund trug die edle Kunst nach Portugal und Spanien, wo sie an den Höfen der Könige von Aragon und Castilien duftige, üppige Blüthen trieb. Noch jetzt bewahrt die Bibliothek des Escorial in zwei kostbaren Pergamentbänden die gesammelten Lieder Alfons X. Der Zeitbewegung blieb auch Italien nicht fremd, aber die holde Kunst konnte dort erst später zur Blüthe gelangen, noch fehlte der italienischen Sprache jene Abrundung, die sie für den Ausdruck der nationalen lyrischen Empfindung befähigte, und die sie erst durch ihren Dichter, Dante, erhalten sollte. Auch die beständigen Kämpfe zwischen Papst und Kaiser, zwischen Guelfen und Ghibellinen und der Städte untereinander, liessen das Volk nicht zum ruhigen Genuss der dichterischen und musikalischen Gaben gelangen. Aber später, als die Aufregung sich etwas gelegt hatte, lockten die glänzenden Feste, welche Genua, Venedig, Florenz und andere Städte veranstalteten, grosse Schaaren der wandernden Sänger herbei; sie schöpften den Stoff ihrer Lieder aus dem Sagenkreise Karl's des Grossen und den Abenteuern der Ritter von der Tafelrunde des König Artus. Auch um die Höfe Friedrich II. von Hohenstaufen und König Manfred's versammelten sich die fröhlichen Sänger, Tänzer und Gaukler, aber sie dienten zu sehr der Lust des Augenblicks, als dass ihre Gesänge Anspruch auf bleibenden Werth machen konnten. Frischer als diese, und mehr dem Volkesmunde abgelauscht, tönen die Weisen des heiligen Franz v. Assisi und seiner Gefährten, hier ist frische Natürlichkeit, reizende Naivität und eine hinreissende Liebesgluth. Unter den nordfranzösischen Sängern steht Thibaut, König von Navarra, obenan, seine Liebeslieder feiern wieder und wieder die hohe Auserwählte, die Königin Blanche, Mutter Ludwig des Heiligen. Ebenso hervorragend sind die Lieder und Melodien des Chatelain von Coucy, dessen Liebe zur Dame von Faiel und ihr durch die Bosheit ihres Gemahls herbeigeführtes tragisches Ende noch Uhland in einer schönen Ballade besungen hat. Auch Guicem Faidit und der getreue Blondel, der, die Harfe im Arm, durch ganz Europa pilgert, seinen gefangenen Herrn zu suchen, gehören zu den gepriesensten Troubadours, die im Volksmunde durch den Schleier der Sage zu den poesievollsten Gestalten geworden sind.

Von dem unendlichen Melodienreichthum jener Zeiten ist natürlich vieles verloren gegangen, — was die Begeisterung des Augenblicks schuf, verrauschte auch ebenso schnell, — vieles ist im Prokrustesbett des Kontrapunkts und der später hinzugefügten Harmonik oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt; dennoch ist genug erhalten, dass wir ein deutliches Bild von der Sangesweise der Dichter erhalten. Die Art der Notirung, wie sie uns in den alten Pergamenten vorliegt, geschah in der damals schon gebräuchlichen Nota quadriquarta, mit der auch die Kirche bereits ihre rituellen Gesänge zu notiren begann. Wir begegnen den Notenwerthen der Longa, Brevis und Semibrevis, denen sich oft die Plica zugesellt. In einem späteren Artikel über die Mensuralmusik werde ich eingehend auf diese Noten zurückkommen.

Es geht ein frischer melodischer Zug durch die Lieder dieser französischen Dichter; losgelöst von dem künstlichen Metrum des gregorianischen Gesanges, der nach den Silbenquantitäten mass, zeigen sie einen, sich der metrischen Hebung und Senkung der Verse anschmiegenden, Rhythmus, und ungezwungene, wohlklingende Melodie. Die Weisen der älteren Dichter, wie Faidit und Blondel, klingen noch etwas starr und unbeweglich, aber bei den Melodien Thibaut's v. Navarra begegnet uns bereits eine so freie, bewegliche Anmuth, dass man kaum noch etwas daran auszusetzen hat. Eine eigenthümliche Ausnahmestellung unter diesen Sängern, deren kunstlose Weisen mit den Theorien der Gelehrten wenig zu schaffen haben, nehmen Adam de la Hale und Guillaume Machault ein, denen wir später noch wieder begegnen werden. Sie gehörten zu den studierten Musikern, Adam de la Hale liefert in Frankreich die ersten kontrapunktischen Versuche, die allerdings noch entsetzlich roh und unbeholfen klingen; aber wo er singt, wie der Vogel in den Zweigen, sich also der Weise der Troubadours anschliessend, da lernen wir ihn lieben. Ich möchte Ihnen, theure Freundin, nun so gern einen recht reichen Strauss dieser duftigen Liebespoesie bieten, aber der mir zugemessene Raum gestattet mir nur eine kleine Auswahl. Von den drei beigefügten Liedern ist das erste vom Chatelain von Coucy, das sich durch einen eigenthümlich sentimentalen Zug auszeichnet, von den vielen Entzifferungsversuchen habe ich die von Ambros ausgewählt, weil sie mir dem volksthümlichen Gefühl am meisten zu entsprechen scheinen. Das zweite von König Thibaut strömt munter und frei dahin, während Adam de la Hale's Marienlied sich durch seine Zartheit und Innigkeit auszeichnet. (S. Beispiel I. am Schlusse des Aufsatzes).

Aus den alten Schriftstellern lesen wir, dass Dichtkunst und Musik zu den Haupterfordernissen der Bildung gezählt wurden, sie waren die höchsten gesellschaftlichen Tugenden und galten höher als Lesen und Schreiben. Diese Erziehungsregeln waren nicht nur für die männliche Jugend berechnet, auch die edlen Frauen und Mädchen wurden in derselben Weise musikalisch gebildet, und kannten bereits jene Eitelkeit, die sich zum Vortrag nöthigen lässt, wie es uns die Anstandsregeln jener Zeit verrathen. Eine reiche Fülle von Instrumenten stand den Sängern zu Gebote; in den Minneregeln des Eberhard Cersne werden mindestens zwölf verschiedene Instrumente erwähnt, und in den Gedichten des Königs von Navarra wird ein Orchester beschrieben, welches eine noch reichere Auswahl enthält. Unter den ge-

bräuchlichsten Instrumenten sind zu nennen: Die Viole oder Vielle, die Leyer, Drehleyer oder Sambiut, ein Lauten- oder Guitarrenähnliches Instrument, dann die Batte oder Gigue, wahrscheinlich unsre spätere Geige, ausserdem Harfe, Sinfonie, Trommel, Kastagnetten, Monochord, u. s. w., Instrumente, die geschlagen und gegriffen, oder mit dem Bogen gespielt wurden. Die Damen benutzten Harfe und Leyer, auch Fidel und Geige. Heisst es doch von der schönen Agnes von Böhmen, der Geliebten König Wenzel's II, dass sie fiedeln und singen konnte. Von den Jongleur's, den musikkundigen Dienern, wurde erwartet, dass sie mit dem Spielen aller möglichen Instrumente vertraut waren, und Giraut de Calaçon sagt, dass ein Jongleur mindestens neun Instrumente spielen müsse. In Forkel's Musikgeschichte wird ein Vers zitirt, worin ein Menetrier seine Kunst aufzählt:

Ge sai juglere de viele
Ge sai de muse et de frestele
Et de harpe et de chifonie
De la gigue, de l'armonie
Et de saltaire et en la rote.

Es würde den Rahmen meines heutigen Briefes weit überschreiten, wollte ich Ihnen eine nähere Beschreibung der angeführten Instrumente hinzufügen; die Entwickelungsgeschichte der Instrumente und die Wandlungen, die sie im Laufe der Jahrhunderte erfahren, ist ein so interessantes Thema, dass ich mir einen eigenen Artikel darüber vorbehalte.

Ich führe Sie nun in den deutschen Liedergarten, zu den deutschen Minnesängern. Wohl war es derselbe Geist der Zeit, der hier die Herzen des Volkes geöffnet, dass es ausströmte in süssen, seligen Liedern; aber der deutsche Charakter, der so viel inniger mit der Natur, mit Frühling, Blumen und Sonnenschein verwachsen war, gestaltete auch das deutsche Lied soviel inniger und lieblicher. Wenn aus den, dem Kultus der Frauen gewidmeten Liedern der Troubadours schon die volle Leidenschaft klingt, so ist das deutsche Minnelied noch in der Mehrzahl als ein Nachhall des Marienkultus aufzufassen, es ist verschämter, keuscher und zarter in seiner Huldigung. Das Minnelied wurde stets vom Dichter selbst gesungen; dem edlen Sänger, der, die Harfe im Arm, als geehrter Gast an den Königshöfen und den Ritterburgen erschien, fehlte der Jongleur zu Seite, dieser immerhin zweideutige Begleiter; er selbst sang sein dem Frühlingsleben, den Blumen und Nachtigallen oder der heimlich Erwählten, der holden Frau gewidmetes Lied, in eigens von ihm komponirter Melodie. Es geht ein Grundakkord, eine Grundmelodie durch all den Schlag dieser Frühlingssänger, dennoch modulirte jeder nach seiner eigenen Weise, wie auch trotz fester Grundregeln des Versbaues, die als Kunstgesetz unwandelbar innegehalten wurden, die dichterische Begeisterung in reicher Fülle ausströmte. Und hier tritt in Bezug auf Melodie und Rhythmus der bereits von mir erwähnte Unterschied in den französischen und deutschen Kunstprodukten hervor. Der französische Gesang ist durchaus melodisch; der vollständig liedmässigen Melodie schliesst sich das Wort frei und leicht an; es sind in der That wahre Lieder, und es ist leicht, sie aus der alten Notirungsweise in unsere moderne Schreibweise zu übertragen und ihnen eine unseren Tonarten entsprechende Harmonik hinzuzufügen. Das deutsche Lied dagegen hat, wenn auch einen melodischen Zug, so doch stets etwas mehr rezitirendes, und der Einfluss und Nachklang des gregorianischen Gesanges ist unverkennbar. „Der Trouveur war Liedersänger, der Minnesänger Rhapsode" sagt Ambros sehr treffend. In feierlicher Rezitation, bald hebend oder senkend, bald beschleunigend oder zögernd, nur auf den Accent der Wortdichtung Rücksicht nehmend, tritt bei den deutschen Liedern das Wort, die Dichtung in Form und Metrum bedeutend in den Vordergrund; sie bleibt immer die Hauptsache, der sich die Musik als Schmuck und Zierde anzuschliessen hat. Unter den sogenannten „Tönen" der Minnesänger, also dem, was wir Melodie nennen, wurden nicht nur die Liedweisen begriffen, man verstand darunter auch die metrischen Schemata, die also vorzugsweise die Dichtung angehen. Es ist viel schwerer, diese alten, deutschen Singweisen unter den modernen Taktstock zu schmiegen, und, in den meisten Fällen gänzlich unmöglich, eine harmonische Unterlage hinzuzufügen, ebenso bleibt dem begleitenden Instrumente ein viel kleinerer Spielraum als bei den französischen Gesängen. Freilich gab es auch Ausnahmen, und abgesondert von den eigentlichen Weisen der Minne- und Meistersänger hat sich das Volkslied seine ureigenthümliche, melodische Frische bewahrt. Die Notirung der Minnesängerweisen erfolgte erst in einer Zeit, als ihre schönste Blüthe sich schon dem Welken zuneigte; bis dahin lebten die Lieder nur in mündlicher Ueberlieferung fort; denn die meisten der ritterlichen Sänger besassen die edle Kunst des Schreibens oder Lesens nicht, und erst später fing man an, die Lieder zu sammeln und aufzunotiren. Reiche Schätze sind uns in diesen Sammlungen überkommen; eine der grössten, die sogenannte Manessi'sche Liederhandschrift, ist leider durch viele zu erleidende Schicksale in französischen Besitz übergegangen, und bildet mit ihrer kostbaren Initialen-Ausstattung noch heute eins der prächtigsten Schaustücke der Pariser Bibliothek. Die Notirungsweise in den mannigfachen Sammlungen ist diejenige, wie sie auch kirchlichen Zwecken diente, bald die kräftige quadratische Note in ihren beiden Werthen als Longa und Brevis, bald aber auch die flüchtigere Schrift der Fliegenfüsse oder die unbeholfenen Majuskeln der Nagel- und Hufeisenschrift, von der ich Ihnen schon früher berichtet.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven als religiöser Mensch.*)

Von **Dr. Alfred Chr. Kalischer.**

Ueber Beethoven als religiösen Menschen, über das religiöse Gemüth dieses unvergleichlichen Meisters ist wohl schon Mancherlei geschrieben worden: allein weder erschöpfend noch überzeugend genug. Denn auch gegenwärtig noch steht diese wichtige, ernste Angelegenheit bei Laien wie bei Fachgenossen in einem so wunderlichen Dämmerlichte da, dass es als wohl dankenswerthe Aufgabe erscheinen muss, diesen nebelhaften Dämmerschein in klares Himmelslicht umzuwandeln. Es giebt gewiss noch nicht sonderlich Viele, welche Beethoven als religiösen Menschen gelten lassen wollen. — Und doch hat der Symphoniker Beethoven als Höhepunkt seines Schaffens, als das „gelungenste Werk", „l'oeuvre le plus accomplis" wiederholt selbst seine grosse „Missa solemnis" bezeichnet. Und doch hat Beethoven während keiner andern Konzeption seines reichen Künstlerdaseins, wie sein getreuer Gefährte Schindler bezeugt, sich in einem solchen Stadium „völliger Erden-Entrücktheit" befunden, als während dieser Messen-Schöpfung. Schon diese historische Thatsache von dem heiligen Ernste, mit dem sich Beethoven dieser hohen künstlerisch religiösen Aufgabe unterzog, müsste genügen, um jeglichen Zweifel an Beethoven's wahrer, tiefster Religiosität zu ertödten. Doch der fleissig Erwägende und Prüfende findet weit mehr; ihm wird es offenbar, dass Beethoven's Lebensgang einen eigenartig schönen Entwickelungsprozess religiösen Innenlebens darstellt, so dass Beethoven, man mag das Wesen der Religion erklären wie man wolle, als wahrhaft religiöser Künstlergeist anerkannt werden muss.

Was gehört denn nun zum Wesen des religiösen Menschen? Ganz allgemein können wir einen Menschen religiös nennen, der das in ihm fest thronende Sittengesetz als Ausfluss der göttlichen Majestät empfindet, begreift und stets danach zu handeln bestrebt ist. Spezieller genommen wird derjenige nach theologischen Begriffen mit vollem Rechte als echt religiös zu bezeichnen sein, der die Ueberzeugung in sich trägt und nährt, dass der Geist der Heiligen Schrift jenen Zusammenhang zwischen Mensch und Gott am reinsten verkündet, und dass demnach nur derjenige wahrhaft, bewusst religiös zu nennen ist, in welchem der Geist der Heiligen Schrift lebendig wirkt, in dessen Gemüthe die Lehren, Vorschriften und Vorbilder der Propheten und Apostel einen stets fruchtbaren Boden finden, in dem Sinne etwa, wie es Jakobus, ein Bruder des Heilandes, ausdrückt (Ep. Jakobi, 5, 10): „Nehmet, meine lieben Brüder, zum Exempel des Leidens und der Geduld die Propheten, die zu euch geredet haben in dem Namen des Herrn." — Es wird sich nunmehr zu ergeben haben, dass Beethoven sowohl im allgemeinen als auch im speziellen Sinne durchaus religiös genannt werden darf.

Beethoven gehörte zu den wenigen auserkorenen schöpferischen Geistern, welche die Kunst nicht eigentlich als Selbstzweck betrachten, sondern vielmehr als vornehmes oder vornehmstes Bildungs- oder Erziehungsmittel der armen leidenden Menschheit. Daher ist ihm von dem Momente an, wo er zu rechtem Mannesbewusstsein gelangt, als hehre Doppelaufgabe stets lebensvoll vor Augen, sich selbst als Menschen und als Künstler zu vervollkommnen, um so ein würdiges Rüstzeug der Gottheit in ihrem Heilsplane zu werden. So schreibt der 30jährige Beethoven an seinen Freund Dr. Wegeler nach Bonn (29. Juni 180"): „So viel will ich Euch sagen, dass Ihr mich recht gross wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt Ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt Ihr mich besser und vollkommner finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glücklicher Augenblick, wie glücklich halte ich mich, dass ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann." Hierin spricht sich auch schon derjenige Zug deutlich aus, den man mit als den Grundzug eines wahrhaft religiösen Gemüthes bezeichnen kann — das ist der Enthusiasmus des Wohlthuns. Davon wird späterhin noch die Rede sein. — In einem wenig bekannten allerliebsten Briefe des Meisters vom Juli 1812 an ein begabtes klavierspielendes Kind (Emilie M.) heisst es: „Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit." Und ebendaselbst: „Ich kenne keine anderen Vorzüge des Menschen, als diejenigen, welche ihn zu den besseren Menschen zählend machen; wo ich diese finde dort ist meine Heimath." (Abgedruckt in Thayer's Beethoven-Biographie Bd. III. p. 205.)

Neben dem fest ausgeprägten Bestreben, sein sittliches Ich zu veredeln, tritt ebenfalls gleich mit dem Anbeginn des vollkräftigen Mannesalters bei Beethoven die im eminentesten Sinne religiöse Idee auf, sich stets im Zusammenhange mit dem Universum und so in direkter Verbindung mit der Gottheit zu erfassen und in diesem Bewusstsein so recht eigentlich Kraft und Ausdauer in allen Wirrnissen des Daseins zu finden. Und dieses Vorrecht auserlesener Geister, sich stets im Zusammenhange mit dem Weltganzen zu erkennen, ward Beethoven in so ausserordentlichem Masse zu Theil, dass er wie kaum ein anderer Unsterblicher voll davon ist. Schon in jenem merkwürdigen wahrscheinlich an Giulietta Guicciardi gerichteten Liebesbriefe (vom 6. Juli 1802?) heisst es: „Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich, und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der, den man den Grössten nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen." Den tiefen lebendigen Drang, sich Gott immer mehr zu nähern und das Wesen Gottes den Menschenkindern durch eigene gottbegnadete Wirksamkeit kund zu thun, hat Beethoven wohl nie so

*) Mit gütiger Erlaubniss des Verfassers der No. 277 der Voss. Ztg. (Sonntagsbeilage) entnommen.

klar und schön ausgedrückt, als in einem Briefe an seinen grossen Freund, den Erzherzog Rudolf von Oesterreich*), worin sich eine fast ganz confessionelle Frömmigkeit ausspricht. Darin heisst es (August 1823): „Der Himmel segne mich durch I. K. H. (Ihre Kaiserliche Hoheit) und der Herr selbst sei immer über und mit I. K. H. Höheres giebt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten."

Der religiös-künstlerische Entwickelungsgang Beethoven's war aber ein derartiger, dass dieser mehr und mehr zu jener exceptionellen Spezies von Menschen heranwuchs, welche wir Prophetennaturen nennen. Dann erst, wenn wir uns klar machen, dass Beethoven die höchste prophetische Erscheinung ist, die sich durch das Medium der Kunst offenbart hat, kommen wir hinter das Geheimniss seines schlechterdings einzigartigen Wesens.

Was ist denn nun eine Prophetennatur für die Kunst? — So wie der einsame Prediger in der Wüste durch das mahnende, richtende Wort die Herzen der Menschen lenken will: so treibt's den von diesem Mahnrufe erfüllten Künstlergeist an, seine Stimme in der ihm verliehenen Kunstweise in die Gemüther der Menschen dringen zu lassen. — In einem jeden echten Prophetengeiste hat sich die Empfindung und das Gefühl für die Gebrechen, für die jeweilige Sündhaftigkeit seiner Zeit aufs wundersamste krystallisirt. In einer Welt voll Unlauterkeit und Unrecht steht der prophetische Mann allein in völliger Unschuld und Makellosigkeit da, jeden Augenblick bereit, für die Schuld der Welt zu leiden. Das ist eine zwar sehr traurige, aber unanfechtbare Wahrheit. Und weil die Welt sich nur sehr, sehr langsam vervollkommnet, wird noch lange, lange Zeiten hinaus jede Epoche hie und dort eine solche Prophetenerscheinung hervorrufen, für deren stets bereite Opferfreudigkeit es kein treffenderes Gleichniss giebt als den Römer Curtius, der sich auf weissem Rosse in voller Rüstung in den gähnenden Abgrund stürzt. Ein Ritter und Retter stirbt, damit die Zurückbleibenden in Ruhe und Frieden leben können.

Der prophetische Mensch, wie Beethoven einer war, muss aus Liebe zur ganzen Menschheit jeden Augenblick bereit sein, gegen Alle zu sein. Der Prophet ist sein Geist, der mit weit geöffnetem Sinne all das unsägliche Elend der Menschen erschaut, erfasst — und der schwer von diesem Weltweh betroffen wird. Tief thront in ihm das Mitgefühl mit der leidenden Menschheit; seine beleidigte selbstlose Seele erglüht in ingrimmigen Hass gegen jede unbarmherzige Ungerechtigkeit, gegen die sich immer frevelhafter geberdende schnöde Selbstsucht der Menschen. Mit der ganzen Feuerkraft seines unbändigen Geistes fühlt er sich bereit, für seine heilige Idee zum Heile der verletzten Weltordnung einzutreten. Freilich gelangt der seherische Mensch immer mehr zum Bewusstsein, dass sein ganzes Leben nichts als eine feste Kette bitterer Leiden sein wird; allein der unabweisliche Trieb, für seine Gottesidee zu streiten und zu bluten, überragt alle Qualen. So schreibt denn einmal in seiner Drangsal der leidende Prophet Beethoven (1817): „Aber der Gerechte muss auch Unrecht leiden können, ohne sich im Mindesten vom Rechte zu entfernen. In diesem Sinne werde ich jede Probe bestehen und man wird mich nicht wanken machen." Klingt das nicht wie der Gotteston des Psalmisten, der da sagt: „Der Gerechte muss viel leiden, aber Jehovah hilft ihm aus dem allen?" (Psalm 34, 20.) Und wenn sie seinen Leib zermartern wollten — die Prophetennatur bleibt fest, unerschütterlich, ungebeugt — und ist immerdar bereit, mit seinem Untergange selbst die Heiligkeit des ihn beherrschenden Gedankens zu besiegeln, der eben nichts wollen kann, als für die wahre Himmelsgerechtigkeit in dieser ungerechten Erdenwelt zu zeugen. — Wie sehr der prophetische Mensch auch leidet, seine bitter geschmähte und gepeinigte Seele hat für den Menschenhass dennoch keinen Raum, denn im echten Propheten ist göttliche Kraft und göttliche Milde gepaart. — In Beethoven's Tagebuche aus den Jahren 1812-1818 heisst es einmal: „Der Hass dehnt sich selbst zurück auf diejenigen, die ihn hegen." Und „Rache übe ich nicht aus", schreibt B. in leidensvollen Zeiten, mit welchem Ausspruche er unbewusst oder bewusst die Lehre der Heiligen Schrift, „Die Rache ist mein, ich will vergelten" (V. Mose 32, 35.; cf. Römer 12, 19) beherzigt.

Diese Prophetennatur in einer künstlerischen Individualität ist es ganz allein, welche die höchsten unvergleichlichen Kunstwunder hervorbringt. Je mehr sich der Tondichter Beethoven seines göttlichen Berufes bewusst ward, desto mehr verdichtete sich unwillkürlich in seinem Schaffen der einfache schlichte Ton zum mahnenden, richtenden Welttone.

Es ist nun von ausserordentlichem Interesse zu verfolgen, wie sich mit der Zeit Beethoven immer mehr als Sendboten des Himmels ansehen lernte, der nicht dazu gekommen war, die Menschen durch blosses Tonspiel zu ergötzen, sondern der durch seine Musik auf das Göttliche im Menschen, auf die alle Schranken des Irdischen durchbrechenden ewigen, idealen Mächte hinzulenken berufen war. In den bekannten höchst wunderbaren Ergüssen Beethoven's, die Bettina von Arnim an Göthe mittheilt, giebt u. A. folgende Stelle von Beethoven's Gottestrunkenheit Zeugniss: „Keinen Freund hab' ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all' dem Elend, womit sich die andern schleppen."

So wollte Beethoven auch nichts Anderes als ein direkter Diener der Gottheit sein, wie es der wahre Hohepriester der Kunst sein soll. Aber Beethoven, der immer Leben und Kunst in Verbindung erschaute, durfte im Leben nicht still und müssig zusehen, wie sich überall das Unrecht breit machte. Ihm durfte es nicht genug sein, selbst keinerlei Unrecht zu begehen, — er durfte es auch nicht ertragen, dass

*) Der Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Beethoven's Schüler, wurde 1818 zum Erzbischof von Olmütz ernannt.

andere sich gegen ihn vermessentlich vergingen. Nur so konnte er seiner Sphäre Wächter und Hüter der ewigen Weltordnung sein. Diese aktive Gerechtigkeit gerade erfüllte ihn mit jenem unbändigen Trotz und souverainen Stolz, der, so hoch und vernichtend zugleich, besonders aus seinen Symphoniedichtungen herniederklingt. Die Kraft, die uns aus Beethoven entgegendringt, ist freilich kein Resultat äusserlicher Geberden, also technischer Mittel — sie ist der Ausfluss immer vollkommnerer Seelenreinheit, die darum eben in heiligem Zorne über die Uebelthäter der Welt ergrimmen darf. „Ist mein Wort nicht wie ein Feuer, spricht Jehovah, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?"

Eine wesentliche Charakterseite im prophetisch begeisterten Menschen bedarf nun noch besonderer Berücksichtigung. Das ist der bereits erwähnte Enthusiasmus des Wohlthuns. Ein ausserordentlicher Hang zu geben, wohlthätig zu sein, den Gedrückten aufzuhelfen, zeichnet das prophetisch-religiöse Gemüth ganz besonders aus. Von diesem Gesichtspunkte aus ist Beethoven ein Prophet sonder Gleichen. — Es dürfte kaum einen Geist der Heiligen Schrift geben, der die tiefe religiöse Bedeutung des Wohlthuns so deutlich ausgedrückt hat, wie der fromme Tobias in folgenden Worten: „Denn die Almosen erlösen von allen Sünden, auch vom Tode, und lassen nicht in der Noth. Almosen ist ein grosser Trost vor dem höchsten Gott." (Tobias 4., 11—12.) — Beethoven nun war ganz davon durchdrungen. Weil dieser Grundzug in Beethoven's Wesen noch gar zu wenig bekannt und gewürdigt ist, soll er hier durch verschiedene Aussprüche des Meisters verdeutlicht werden. Erst folge eine Stelle aus jenem wundervollen Heiligenstädter Testament des Jahres 1802, in welchem Beethoven seine letzte Stunde herbeigekommen glaubte. Darin heisst es; „Gottheit, Du siehst herab auf mein Inneres, Du kennst es, Du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dies leset, so denkt, dass ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz aller Hindernisse der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden."

Ferner Zweierlei an seinen Schüler Ferdinand Ries: „Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas habe." Und: „Darben kann ich nicht sehen, geben muss ich." — Am schönsten verkünden diesen Zug seines Herzens seine Briefe an den Kammerprokurator Varenna in Graz, dem er im Jahre 1812 schreibt: „Leuchtete nicht aus dem Schreiben von Ihnen die Absicht, den Armen zu nützen, so deutlich hervor, so würden Sie mich nicht wenig gekränkt haben, indem Sie die Aufforderung an mich gleich mit Zahlen belegen. — Nie, von meiner ersten Kindheit an, liess sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas Anderm abfinden, und es braucht nichts Anderes als das innere Wohlgefühl, das dergleichen immer begleitet." Ein andermal schreibt der Meister an denselben: „Uebrigens werde ich mir es angelegen sein lassen, ihnen immer meine wärmste Bereitwilligkeit, ihren dortigen Armen behilflich zu sein, zu offenbaren, und ich verbinde mich hiermit jährlich, ihnen immer, auch selbst Werke, die blos im Manuskripte noch existiren oder gar eigends zu diesem Zwecke verfertigte Kompositionen zu ihrer Verwendung zum Besten der dortigen Armen zu schicken, auch bitte ich Sie, mich jetzt schon mit dem, was Sie künftighin für die Armen dort beschliessen, bekannt zu machen und ich werde dann gewiss darauf Rücksicht nehmen". Ferner an denselben: „Empfehlen Sie mich den ehrwürdigen Erzieherinnen der Kinder und sagen Sie ihnen, dass ich Freudenthränen über den guten Erfolg meines schwachen guten Willens geweint, und dass, wo meine geringen Fähigkeiten hinreichen, ihnen dienen zu können, sie immer den wärmsten Theilnehmer an ihnen in mir finden werden". Und endlich noch an denselben Varenna. „Wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde sagen: „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt".

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Todestag Joachim Raff's am 24. v. M. wurde von dem Raff-Konservatorium in Frankfurt a/M. durch eine musikalische Gedenkfeier begangen, bei welcher nur Kompositionen des verstorbenen Meisters zur Aufführung kamen, und zwar der Trauermarsch aus der 6. und zwei Sätze aus der 4. Sinfonie, sowie das G-dur-Trio op. 112. Herr Zademack sprach einen von Dr. Neubürger gedichteten stimmungsvollen Prolog. — Das Hoch'sche Konservatorium hatte Raff's Grab mit Blumen schmücken lassen, und das Lehrer-Kollegium legte einen Kranz auf dasselbe nieder bei welcher Gelegenheit der neue Direktor, Raff's Nachfolger, Prof Scholz eine Ansprache hielt.

— Der Jahresbericht der Latzelsberger Fünfhauser Musikschule enthält eine Abhandlung über die Harmonielehre, worin Latzelsberger den Beweis zu führen sucht, dass es 13,752 Akkorde, 412,560 Akkordfolgen, 7,876,000 Akkordlagen und über 6,188,400,000 Klangfarben giebt.

— Die Baseler „Allgemeine Musikschule", gegründet von der Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen, unter Leitung ihres Direktors Hrn. Dr. S. Bagge, zeigt auch in dem letzten, pro 82/83 herausgegebenen Jahresberichte, das fortgesetzte Bestreben, die hohen, idealen Zwecke der Musik zu heben und zu fördern. Die Orchesterübungen, Vortragsabende, Prüfungen, und das am Schlusse des Semesters veranstaltete Kirchenkonzert bringen in den Programmen nur ernste, vollwichtige Namen, die besten Werke unserer Klassiker und der nachfolgenden Meister. Die Schüler-

zahl stieg von 401 auf 415 mit einer überwiegenden Anzahl der Klavier- und Violinstudirenden. Der Schluss des Berichts bringt einen kurzen, aber treffenden Artikel über den Werth und Nutzen des theoretischen Studiums, namentlich der Harmonielehre. Befremdend bei den darin ausgesprochenen Tendenzen wirkt die verschwindend kleine Anzahl der Harmonieschüler der Anstalt, unter 415 nur 5.

— Das Händelfest im Krystallpalast zu London wurde am Freitag mit „Israel in Egypten" zu einem in jeder Hinsicht erfolgreichen Abschlusse gebracht. Nicht weniger als 23,000 Personen wohnten der Aufführung dieses grossen Oratoriums bei.

— Im Albert-Institute in Windsor wurden am Sonnabend zum Besten des königlichen Musikkollegiums zwei Konzerte abgehalten, in denen Prinzessin Christian von Schleswig-Holstein (Prinzessin Helene von Grossbritannien) mitwirkte. Dieselbe spielte den Klavierpart in den Schumann'schen „Phantasiestücken", und trug weiter eine „Allemande und Gavotte" von J. S. Bach, eines der „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn und eine „Fuge" von Mozart vor; ausserdem sang die Prinzessin mehrere Arien. Zu den Mitwirkenden zählten auch die Gräfin Cowper, Lady Ponsonby, Miss Van der Weyer und Miss Adele Vernon.

— London Music Publishing and General Agency ist der Titel eines neuen Actienunternehmens, welches mit einem Kapital von zehntausend Pfund St. gegründet worden ist, um die Veröffentlichung verdienstvoller Werke junger und unbekannter Komponisten zu erleichtern. Ueber den Werth der Kompositionen soll eine Jury von drei eminenten Musikern entscheiden. Die Agency will auch den Verkauf von Pianofortes übernehmen und die Einziehung von Honoraren besorgen. Die Absicht ist edel, singt Tamino.

— Die Maatschappij tot bevordering der toonkunst, die altberühmte Musikgesellschaft in Lyden, hat Max Bruch zum Ehrenmitgliede, Edvard Grieg und Jules Massenet zu correspondirenden Mitgliedern erwählt.

Köln. Das Protokoll der Jury für die Beurtheilung der Konkurrenz zur Gewinnung eines stylgerechten Pianino-Gehäuses für die Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen lautet im Wesentlichen: Es sind 138 Projekte in Konkurrenz getreten, und ausserdem noch zwei Projekte ausgestellt. Den Grundbedingungen gemäss sollen die Projekte in bestimmtem Massstabe gezeichnet sein und einen genau vorgeschriebenen Hohlraum für das Möbel berücksichtigen, auch soll die zu verwendende Holzart genannt oder aus der Zeichnung ersichtlich sein. Diese Bedingungen sind mit geringen Abweichungen bei allen Projekten erfüllt. Eine weitere Bedingung sagt bestimmt, dass der Entwurf gleichzeitig 1. künstlerisch schön, 2, originell und 3., dass das Gehäuse für den Betrag von 250 Mark ausführbar sein soll. Nach gründlicher Besichtigung und Berathung hat die Jury einstimmig dahin entschieden, dass kein Projekt allen diesen drei Bedingungen genügte, sie bedauert es, dass leider gerade die besseren Kräfte, welche sich an dieser Konkurrenz betheiligten, auf den Herstellungspreis keine Rücksicht genommen und den Hauptzweck des Verfahrens illusorisch gemacht haben. Die Jury hat aus diesem Grunde von einer Preisvertheilung im Sinne des Programms ganz Abstand nehmen müssen. Um die aufgewendete Arbeit nicht ganz resultatlos zu machen, hat die Jury Herrn Ibach veranlasst, für den Betrag der ausgesetzten Preise, 1200 Mark, elf Projekte nach Vorschlag der Jury anzukaufen.

Wien. Ueber einige Veränderungen und Vorkommnisse am Konservatorium theilt die Direktion Folgendes mit: Im Einvernehmen mit dem Schulausschusse des Konservatoriums wurden von der Direktion der Musikfreunde als Lehrer an das Konservatorium berufen, und zwar für Klavierausbildung: Herr Ernst Löwenberg, und für Trompete: das Mitglied der Hofkapelle und des Hofopern Orchesters, Herr Franz Blaha. Der Professorentitel wurde den Gesanglehrern Frau Louise Dustmann und Herrn Joh Ress verliehen. Weiteres wurde beschlossen, vom nächsten Schuljahre ab in der Flötenschule den Gebrauch von Instrumenten nach dem System Böhm und in der Posaunenschule nebst der Ventilposaune den Gebrauch der Zugposaune, vorerst facultativ, einzuführen. Wie bisher werden auch im nächsten Schuljahre am Konservatorium freie, auch dem Publikum zugängliche Kurse gelesen werden, und zwar von: Dr. R. Hirschfeld über Musik-Aesthetik, Professor Prosnitz über Clavier-Literatur, Professor Dr. Schnitzler über Stimme und Sprache und Professor L. A. Zellner über Orgelbau. Weitere Vorträge sind angemeldet und werden seiner Zeit bekannt gegeben.

Bücher und Musikalien.

Verlag von **Rob. Forberg—Leipzig.**

A. Löschhorn, Op. 173. La belle Bohémienne. Pièce caractéristique. Mk. 1,50. Eine brillante Salonpolka, der man übrigens nachsagen muss, dass sie gut gearbeitet ist, besser als die meisten ihres Genres. In Bezug auf den Inhalt steht sie indessen vielen gleich und erreicht nicht die pikante Grazie, z. B., der Schulhoff'schen Impromptu Polka. Sie ist effectvoll und nicht schwerer als das obengenannte Werk und wird Spielern dieses Genres ganz willkommen sein.

Fritz Kirchner, Op. 79. Tarantella. Canzonetta. Zwei Klavierstücke à Mk. 1,25. Beide Stücke sind mittelschwer, das erstere mehr für die Schule, das letztere mehr zum Vorspielen zu verwenden. Der Satz ist gut und klaviergerecht, der Inhalt nicht von grosser Bedeutung, doch treten beide Sachen auch anspruchslos auf. Es wird immerhin lohnen, sie sich anzusehen.

Franz Wohlfahrt, Op. 76. Kinder-Konzert für Pianoforte und 7 Kinderinstrumente mit beliebiger Begleitung von Violine und Violoncello. Ausgabe mit Violine und Violonc. 4 Mk., ohne 3 Mk. In

letzter Ausgabe sind die wesentlichen Noten der beiden fehlenden Stimmen vom Klavier, in dessen Parthie sie kleingestochen eingetragen sind, zu übernehmen. Die reizende Naivität des Haydn'schen Vorbildes haben alle Nachahmer nicht erreicht, weder Kelz noch Wohlfahrt noch wie sie sonst heissen mögen. Indessen ist eine gewisse Gemüthlichkeit und heitrer Sinn in dem vorliegenden Werke von Anfang bis Ende zu verspüren und ist dasselbe wohl zur Abwechslung, wenn Haydn schon gemacht ist, zu empfehlen. Die Klavierparthie ist leicht und von Schülern, die z. B. die G-dur Mozart-Sonate spielen können, auszuführen. Die Violinstimme geht nicht aus der ersten Position und beschäftigt sich ab und zu nur mit den einfachsten Doppelgriffen. Gleich leicht ist die Violoncelloparthie. Von den Inhabern der Kinderinstrumente wird natürlich, ausser der Technik ihrer Instrumente, gutes Zählen gefordert.

Ludwig Thuille, Op. 1. Sonate f. Violine und Pianoforte. Preis Mk. 5. Der dankbare Schüler widmet dies Werk seinem hochverehrten Lehrer, dem Prof. Rheinberger. Der Einfluss des Lehrers ist in der Sonate nicht zu verkennen, sowohl die Bildung der Themen, die Behandlung der Harmonie und die thematische Arbeit zeigt, dass der Komponist seinem Lehrer mancherlei abgesehen hat. Das Werk zeigt sich als höchst respektables Opus 1, sowohl in der Erfindung als in der Mache. Vieles zeigt eine Eigenart und Selbstständigkeit, die man sonst nicht in Erstlingswerken sucht und gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir meinen, dieses Opus 1 hat schon verschiedene Vorgänger. Die Sätze selbst sind nicht gleichwerthig, der erste und letzte Satz sind unstreitig in Bezug auf Erfindung und auch auf Arbeit besser als der zweite und dritte. Im ersten Satze interessirt besonders das frische und gemüthvolle, eigenartig klingende zweite Thema und der Durchführungssatz, im letzten das erste Thema und die Verwendung desselben. Das zweite Thema dieses Satzes wird durch etwas gequälte Harmonisirung im Eindruck geschädigt. Im Scherzo hebt ein charakteristischer Mittelsatz sich wesentlich über den etwas schwächlichen, ersten Theil hervor. Dem Adagio fehlt es an Einheitlichkeit der Empfindung. Trotzdem macht das ganze Werk einen sehr günstigen Eindruck und lässt das beste von dem Komponisten erwarten.

Neue Musikalien aus dem Verlage von Präger & Meyer in Bremen.

Wilhelm Berger, op. 9. 2 Klavierstücke.
op. 10. Nixenreigen für vierstimmigen Chor mit vierhändiger Pianoforte-Begleitung.
op. 11. 4 Lieder. No. 1. Es rauscht das rothe Laub (Geibel). No. 2. Lied des Todtengräbers (Hölty). No. 3. Es glich dem Maienthau (Baumbach). No. 4. Lenznacht (Souchay).
op. 12. Lied eines fahrenden Gesellen (Baumbach).

William Thaule, op. 16. Warum duften die Blumen (Bodenstedt).
op. 17. Präludium für das Pianoforte.
op. 18. Zuversicht (C. v. Dincklage).

Martin Wallerstein, op. 9. 6 Charakterstücke für das Pianoforte. 2 Hefte.

Philipp Scharwenka, op. 38. Polnische Tanzweisen für Pianoforte zu 4 Händen. Zweihändiges Arrangement vom Komponisten.

Von den Berger'schen Kompositionen gefallen uns die Lieder am besten, und unter ihnen wieder das „Lied des fahrenden Gesellen"; der Ton sorglosen Uebermuths, der uns aus der Dichtung entgegenlacht, ist trefflich in Melodie und Begleitung wiedergegeben. Es scheint, als sollte uns in Berger einmal wieder ein wahrer Liederkomponist erstehen; aus den Liedern op. 11 klingt uns manche herzbewegende, echt liedermässige Melodie entgegen. Vielleicht vermeidet der junge Künstler, um sich noch schneller die Gunst der Sänger zu erwerben, vorläufig noch so schwer komponirbare Texte, wie das Hölty'sche Lied, und das unnütze Rüstzeug so fern liegender Tonarten, wie in dem Geibel'schen Liede, es möchte mancher geneigt sein, bei den ihm entgegenstarrenden sieben B das Heft ohne Versuch zu schliessen. Die Klavierstücke zeugen von feiner, fleissiger Arbeit, manchmal empfindet man den Mangel melodischen Reizes. In No. 2 ist das musikalische Motiv etwas zu unbedeutend für den Aufwand des harmonischen Apparates. — Die Thaule'schen Lieder sind kleine, anmuthige Gaben, das Präludium mit seinen schwer lastenden Mollakkorden, hinterlässt eine gewisse Unbefriedigtheit, wo ist der Ausweg aus diesem düsteren Pathos? — Die Wallerstein'schen Klavierstücke geben sich als leichtere, anspruchslosere Erzeugnisse. Wohlklingend und spielbar, ohne aber die Klippe der Trivialität zu streifen, möchten sie als Vortragsstücke für Schüler der Mittelstufen gut zu verwenden sein. — Das zweihändige Arrangement der Polnischen Tanzweisen von Scharwenka wird vielen Spielern hoch willkommen sein, die neuere Klavier Literatur besitzt nicht viel dergleichen zündende Weisen, und da das Arrangement nicht übermässig schwer ist, werden die Tänze auch in dieser Form rasch Freunde finden.

Philipp Scharwenka: op. 45. Festklänge für die Jugend. 8 Klavierstücke. 2 Hefte.

Eduard Schrader: op. 27. 20 charakteristische Tonstücke für die Jugend. 2 Hefte.

Ludwig Grünberger: op. 35. Thema mit Veränderungen.
op. 36. 6 Stimmungsbilder. 2 Hefte.
op. 41. 24 Kinderlieder nebst einem Vorwort.

Eine reizende Festgabe für die klavierspielende Jugend bietet Philipp Scharwenka in diesen echten Klavierstücken, die, wenn auch leicht spielbar, auch vorgeschrittenen Schülern durch ihren, über das Kindesalter hinausgehenden sinnigen, Inhalt Interesse gewähren werden. Für den Lehrer werden sie doppelt willkommen sein, da jedes einzelne Stückchen, so anmuthig, poetisch und melodiös klangvoll es sich auch darstellt, dennoch einen besonderen technischen Zweck verfolgt, und somit als eine wesentliche Grundlage für eine feinere, musikalische Auffassung dienen kann.

Noch mehr an das kindliche Alter, an die ersten Anfänger wenden sich die Schrader'schen Tonstücke. Melodiös, einfach im Rhythmus, ebenso einfach und klar in dem harmonischen Apparat, treffen sie so vollständig den kindlichen, herzig naiven, gemüth-

vollen Ton, dass wir sie für weitaus das Beste bezeichnen können, was seit längerer Zeit für die Kleinen geschrieben ist. Sie werden sich die jugendlichen Herzen sicher rasch erobern.

Von den Grünberger'schen Werken ist das Liederheft auch für die Kinderwelt berechnet, und enthält manches kindlich fromme, herzerquickende, schalkhafte Liedchen, das kleinen stimmbegabten Sängern Freude machen wird. Die Klaviersachen erfordern eine mehr vorgeschrittene Technik. Die Variationen bieten viel Interessantes, von schablonenhafter, handwerksmässiger Arbeit, wie sie dieser Form unserer Musik oft anhaftet, ist nichts darin zu finden, und wenn auch nicht durchweg neu, so überrascht der Komponist doch durch manche rhythmische und modulatorische Wendung, manch wechselvolle Beleuchtung seines Thema's. In den Stimmungsbildern geht Grünberger vielfach seine eigenen, etwas seltsamen Wege, auf denen ihm zu folgen nicht so ganz zweifellos ist. Schon das äussere Arrangement wirkt befremdend, „Seelenharmonie" zwischen einem slavischen und einem ungarischen Tanze, „Kirchhofsgedanken" zwischen Grillen und einem Walzer placirt, möchte nicht Jedermann's Geschmack sein. Aber die einzelnen Bilder enthalten manches Werthvolle und Schöne, feinen, geschickten Klaviersatz und originelle Klangverbindungen. Grosse technische Schwierigkeiten sind in keinem enthalten. A. M.

Adolf Schultze, op. 10. Drei instruktive Klavierstücke. Berlin, Carl Simon.

Für die Kleinen bietet der Verfasser hier ein ebenso hübsches, wie die technischen Zwecke förderndes Werk, das allen Lehrenden zur Benutzung warm empfohlen werden kann. A. M.

Robert Musiol: Wilh. Fritze. Ein musikalisches Charakterbild. Demmin, A. Frantz.

Mit diesem kleinen, warm geschriebenen Büchlein hat der Verfasser den talentvollen, leider früh dahingeschiedenen Komponisten Wilhem Fritze ein würdiges Denkmal gesetzt. Zwar will es mir scheinen, als ob er die musikalische Bedeutung desselben ein wenig überschätzt, doch macht die Wärme der Darstellung dem Herzen des Autors alle Ehre. E. B.

Edvard Grieg: Klavier-Sonaten von **Mozart** mit frei hinzukomponirter Begleitung eines zweiten Klaviers. (*F-dur, C-moll, C-dur, G-dur*). Leipzig, E. W. Fritzsch.

„Zu welchem Zwecke ein zweites Klavier zu den Mozart'schen Sonaten?" wird Mancher fragen, „wird der Eindruck der Sonaten nicht dadurch abgeschwächt, ja, begeht der Bearbeiter nicht eine Versündigung an Mozarts Geist?" — Keins von beiden. Die Wirkung der Sonaten wird durch diese kunst- und geschmackvolle Begleitung nur gehoben. und dem Geist, der aus denselben spricht, der Naivität und Heiterkeit, der holden Spielseligkeit, steht der anmuthige Hintergrund, welchen die Begleitung gewährt, gar nicht übel. Aber auch vom pädagogischen Standpunkte verdient das Unternehmen Griegs Billigung und Anerkennung; diese so oft gespielten Sonaten erhalten durch die Begleitung für Lehrer und Schüler einen neuen Reiz und mit besonderem Eifer wird der Schüler einen Sonatensatz üben, wenn der Lehrer ihm in Aussicht stellt, später die Begleitung mit ihm zu spielen, wie der, welcher ein Klavierkonzert einstudirt, alle seine Kräfte zusammennimmt bei dem Gedanken, dass er es später mit Orchester werde spielen dürfen.

Was nun Griegs Arbeit im besonderen betrifft, so muss vor allem der Kunstgeschmack und das Geschick, mit welchem derselbe sich seiner Aufgabe erledigt, gerühmt werden. Kontrapunkte, eigenartige, doch immer einfache und der Harmonik in Mozart's Werken entsprechende Harmoniefolgen, rhythmische und melodische Feinheiten runden sich in der Begleitung zu einem fast selbstständigen Ganzen ab, von dem man kaum ahnt, dass es mit den so einfachen Mozart'schen Sonaten eine Vereinigung eingehen könnte, und doch klingt alles zusammen, wie aus einem Guss, als könnte es gar nicht anders sein und wäre auch niemals anders gewesen. Einige der Begleitungen lassen sich auch für Harmonium ausführen und erhöhen dadurch noch den Reiz des Zusammenspiels.

Der Part des 2ten Klaviers ist in Bezug auf Voll- und Weitgriffigkeit durchweg schwerer als die Sonaten. *E. Breslaur.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

L. Köhler: Kinder-Album, op. 210. Braunschweig, Litolff. Sehr frische, anregende, besonders zum Vorspielen geeignete Stücke, Tänze, Mä sche etc., die nach der Elementar-Klavierschule mit Erfolg zu benutzen wären.

Mozart: 18 (Original) Sonaten für Klav. u. Violine, Herausgeg. von Speidel & Singer. Hamburg, Hugo Pohle. Pr. 6 *M.* Die beste Ausgabe, die mir für Unterrichtszwecke bekannt geworden, mit Vortrags- und Fingersatzbezeichnung. Ausführung der Verzierungen sowohl in der Klavier- wie in der Violinstimme, ausserdem gut ausgestattet.

Klavier und Violine.

Winke und Rathschläge.

Ist der Beifall massgebend für den Werth eines Werks?

Wenn das Maass des Beifalles von Seiten der Hörer über den Werth oder Unwerth einer Musik entscheiden sollte, dann ist mancher der grössesten Meister bei seinen Lebzeiten schlecht weggekommen. Man denke an Gluck, Händel, Beethoven! Was neu ist, wird nicht sofort aufgenommen, nicht sofort verstanden. Das ist so häufig erfahren und so sehr in Aller Munde, dass geniale Künstler, die nicht so bald zur Anerkennung gelangt sind oder gelangen, damit vertröstet wurden und werden. Um so gefährlicher ist es nun, wenn der Kritiker jenes Maass des Beifalles seiner Beurtheilung zu Grunde legt. Das beliebte Sprichwort: „Volkes Stimme, Gottes Stimme" ist gewiss nirgend übler angebracht, als bei Beurtheilung von Kunstwerken. Man denke einmal an die anderen Künste, nicht an die Musik! Der Begriff „Volk" ist ein sehr weitschichtiger, der unbestimmtere „Publikum" ebenso. Was in der einen Gemeinschaft als populär gilt, kann in einer anderen nicht verstanden werden, nicht zur Geltung gelangen, ja durchfallen. Ebenso was bei Einigen wegen seiner Plattheit Glück macht, kann dem gebildeteren Geschmack anderer geradezu abgeschmackt dünken. Welches Maass von Bildung erfordert es, dass grade jene Meister, nehmen wir vollends noch Bach hinzu, verstanden werden! So kann (die Bildung selbst vorausgesetzt) Neues dennoch gar übel fortkommen. Es geht, wie mit dem, der in eine Gesellschaft tritt, unbekannt, angegafft. Er muss sich in dieselbe hineinleben. Einer der Gebildeten trete vor und flösse ihm Vertrauen ein; dies ist in der Kunst der Kunstrichter: er soll der Gebildete vor allem sein, wie wir verlangen dürfen: Einer, der nicht erst die vox populi zu fragen braucht, sondern selbstständig ein Urtheil zu geben fähig ist. Er möge den Ankömmling nicht verscheuchen, sondern einführen und fördern. Er hat es ja auch zu verantworten, wenn über ihn dereinst die vox dei ergeht. Mit dem Beifall der Menge also ist es ein launisches Ding, das der Verständige unmöglich für maassgebend nehmen kann. Gar häufig zielt nur der Beifall auf das Sinnliche, auf Klingklang, Aussendinge, die Oberfläche; selten auf das Sittliche, auf den tieferen, nicht für Jedermann fasslichen Inhalt eines Werkes. Fl. Geyer.

* * *

Es ist nicht immer gut, einem aus einer andern Schule erhaltenen Schüler sogleich alle seine Schwächen vorzuhalten, oder sein Spiel gar ganz zu verdammen; man bringe ihm schonend das Rechte bei, und wenn er danach den Vortheil im Unterschiede einsieht, mag man ihm die volle Wahrheit sagen und zugleich Muth durch verdientes Lob machen. — Es ist mir darin ein selbsterlebter Fall als Beispiel mitzutheilen möglich. Einst wurde mir ein junges Fräulein zugeführt, das mir schlechtes Zeug mit schlechter Vortrags-Art, doch mit Talent und Temperament vorspielte. Sie war voll Enthusiasmus für Arrangements von allerlei bänkelsängerhaften Melodieen. Dieses nette Pflänzchen sollte ich nun musikalisch am Klavier erziehen. Sie war sehr für ihre schlechte Literatur eingenommen, lebhaft empfindend, leicht verstimmbar und etwas verwöhnt; ihre neueste Schwärmerei ging auf einen Absud von Proch's populärem Liede „das Alpenhorn". Da, nachdem ich ihr die volle bittere Wahrheit gesagt, die erste reguläre Anleitung das Fräulein völlig geistesabwesend machte, so änderte ich, damals noch ein junger wenig bekannter Lehrer, sofort meinen Plan. Ich sagte plötzlich „Und jetzt wollen wir das Proch'sche „Alpenhorn" üben! Wie aus tiefer Träumerei erweckt, war das Mädchen plötzlich lauter Lust und Leben. Aber streng und gut üben, setzte ich hinzu. Ja, ja, antwortete sie freudig und hielt Wort. Erst einhändig mit schöner gesangvoller Tonfolge und Takt zählend, dann langsam zweihändig, die linke Begleitung leiser als rechts die Melodie, kein Fehlerchen blieb unverbessert, und immer wurden acht Takte viele Male geübt. Endlich ging's gut, sie freute sich, und aus schuldiger Dankbarkeit willigte sie ein, neben „ihrem" Stücke auch immer eins von meiner Wahl zu spielen. Was sie vorhin an guter wohlklingender Tonfolge und Vortragsart gewonnen hatte, das kam nun No. I der Bach'schen kleinen Präludien zu statten und sie wurde gut gelernt. Nach dem Alpenhorn kamen noch zwei ähnliche Leiereien dran; nach Bach, zur Abwechselung eine Clementi'sche Sonate. Nach und nach zeigte sich im Spiel der Lieblingsstücke immer weniger Privatübung, dann keine mehr, während die ernsteren Stücke immer mehr Müheaufwand merken liessen. Das Fräulein war sichtlich erfreut, als ich ihr ein neues Liederheft verschrieb und sagte, dergleichen könne sie nur nebenbei für sich spielen, vom Blatt, und nur die andern Stücke für mich üben. Nach 3 bis 4 Jahren hatte die einst Verirrte alle Bach'schen Suiten und das ganze wohltemperirte Klavier, ausserdem alle besten andern Meister schön gelernt. Als wir einst mit Schumann's Humoreske fertig waren, gab ich das Alpenhorn an und sagte: wissen Sie noch? Sie verstand mich erst nicht — — dann aber wurde sie sehr lustig. *L. Köhler.*

* * *

Die nur zu häufig vorkommenden Fälle, dass für den ersten Unterricht unzulängliche Lehrkräfte (weil billig) genommen werden, haben es zum grossen Theil bewirkt, dass eine solide elementare Spielbildung in Anschlag und Tonfolge immer seltener und zuweilen selbst bei Virtuosen vermisst wird; denn wenn die Schüler jener Lehrer zu einer gewissen Fertigkeit gelangt sind und zu einem anerkannt höheren Spieler gegeben werden, so pflegt dieser nur ausnahmsweise die Gabe oder Lust zu haben, noch einmal auf den Elementarunterricht zurückzukommen; zugleich pflegt auch meistens der Schüler nicht einzusehen, dass er noch einmal Anfänger sein müsse, obgleich er nur so zu einem höheren Ziele zu gelangen vermöchte. — Die Grundschäden eines unrichtigen Elementarunterrichts sind: schlechter Anschlag und die Unfähigkeit, in gutgebundener glatter Tonfolge zu spielen, so, wie

sie der Idee des Komponisten entspricht. Es giebt nichts Schlimmeres für einen Klavierspieler, weil damit alles verdorben wird und es ist so, als ob eine zitternde Hand, die in egalen Linien zeichnen will, lauter Absätze und Punkte machte. Daraus wird nie ein schönes Bild. Es kommt das von dem Mangel eines alle Anschlagfolgen verbindenden weichen (ob schwereren oder leichteren) Druckes. Nur der allein bewirkt, dass die Tonfolge dahingeht, wie ein Wagen auf glattem Wege; wo aber dieser bindende Druck fehlt, ist der Reifen von den Rädern genommen. Da fährt man auf Stöcken. Man muss zur guten Bindung den Druck von einem Finger zum andern gleichsam hinüberfliessen lassen, nicht aber jedem Finger einen neuen besondern Druck geben; so schlägt dann jeder neue Finger im Drucke an und die unverbundene stöckerige Einzeltonfolge wird vermieden.

L. Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Zarlino giebt in seinen Institutioni armoniche die Abbildung zweier Oktaven seines eigenen Klaviers, welches er dem Instrumentenmacher im Jahre 1548 selbst angegeben hat.*) Die Einrichtung der Tastatur dieses Klaviers war folgende: Zwischen den zwei diatonischen Tasten H und C lag eine kurze, schmale Taste, die diesen grossen halben Ton in zwei Viertel- oder enharmonische Töne theilte. Bei den zwei diatonischen Tasten E. und F. (als der zweite grosse Halbton) hatte es dieselbe Bewandniss. Zwischen allen übrigen diatonischen Tasten, wovon zwei das Intervall eines ganzen Tones bilden, wie z. B. *C. D.* lagen zwei ungleich gefärbte, kurze, schmale Tasten nebeneinander, wovon die eine den ganzen Ton in zwei Hälften, die andere aber eine dieser Hälfte wiederum in zwei gleiche Theile, nämlich: in 2 eigentliche Viertel- oder enharmonische Töne theilte, und so weiter durch die ganze Klaviatur. Zur Bezeichnung der enharmonischen Töne, d. i. der um einen Viertelton erhöhten Noten, brachte Zarlino das Zeichen × (als wodurch die halbe Wirkung des Zeichens ♯ ganz deutlich ausgedrückt wurde) wovon er der Erfinder ist, wie er selbst in seinem obenerwähnten Werke bei der Gelegenheit sagt, als er die Tetrachorde der 3 Klanggeschlechter in der Skala vorstellt.

(Aus Wolf v. Wolfenau's: Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete.)

*) Burney hat dieses Instrument im Jahre 1770 zu Florenz gesehen und beschreibt dasselbe in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“.

Antworten.

I. H. Metz. Sie müssen schon die Freundlichkeit haben, sich noch einige Zeit zu gedulden.

R. Z. Philadelphia. Besten Dank für die gütigst in Aussicht gestellte Sendung.

J. Schr. Bonn. Die Königl. Regierung kann in der Sache gar nichts thun, da das neue Gewerbefreiheitsgesetz Jedem Lehrfreiheit gestattet. Die Unterricht Suchenden haben sich vor dem Schaden, den Unberufene anrichten können, durch eigene Vorsicht bei der Wahl einer Lehrkraft zu schützen. Das Publikum aber bei der Wahl musikalischer Lehrkräfte vor Schaden zu wahren, das eben ist Pflicht und Aufgabe der Musiklehrervereine, welche sich jetzt allerorten bilden, und die hoffentlich bald als allgemeiner Deutscher Musiklehrer-Verein ein Schutz und Hort sein werden gegen die unlauteren und untüchtigen Elemente, welche sich leider noch in so grosser Menge in unseren Stand eindrängen.

Bis 18. August bitte ich Briefe und andere für mich bestimmte Sendungen nach Buckow bei Müncheberg a. d. Ostbahn zu richten. E. Breslaur.

Anzeigen.

Nicolai v. Wilm's
Kompositionen für Pianoforte
im Verlage von [40]
F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 8. **Schneeflocken.** Sechs Klavierstücke. 2 Hefte . . . . à 1,—
Op. 12. **Zwölf kleine Tonstücke** für Pianof. 2 Hefte . . . . à 1,50
Op. 24. **Zehn Charakterstücke** für Pianof. 2 Hefte . . . . à 1,80
Op. 33. **Vier Klavierstücke.**
Nr. 1. Sarabande . . . 1,—
„ 2. Courante . . . —,80
„ 3. Gavotte . . . . 1,—
„ 4. Ländler . . . . 1,—

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 21. **Frühlingsstrauss.** Sechs Klavierstücke. 2 Hefte . . . . à 1,80
Op. 30. **Suite Nr. 2 in C-moll** . . . . . . 5,—
Op. 32. **Das Märchen von der schönen Magelone** . . . . 6,—



[26]

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lehrmittel-Gegenstände
für den Musik-Unterricht.

Breitkopf & Härtel's Notenschreibpapiere. In vier Papiersorten: A. Weiss kräftig. B. Bläulich kräftig. C. Weiss schwer. D. Bläulich schwer. Hoch- und Quer-Folio und Octav. Für Partitur und Stimmen. Preise: 25 Foliobogen Papier A und B je ℳ 1.—. Papier C und D je ℳ 1. 25. 25 Octavbogen Papier A und B je 50 ₰. Papier C und D je 63 ₰. Probebücher gratis.

Ornamentirtes Notenschreibpapier mit künstlerischen Umrandungen. Papiersorte C. (Blau, Grün, Violett, Hellbraun). Preise: 25 Bogen ℳ 2. 50. — 10 Bogen brochirt ℳ 1. 25. Geb. ℳ 3. 25.

Breitkopf & Härtel's Notenschreibhefte. 6 Hefte, à 15 ₰. Heft 1 u. 2 Emil Breslaur's Notenschreibschule.
Heft 3—6. Notenliniaturen mit u. ohne Hülfslinien.

Heinrich Götze's musikalische Schreib-Uebungen. (Zugl. auch Singübungen). gr. 8 quer. Pr. ℳ 2.—.

Dr. Ihlenburg's musikalischer Taktmesser. A. Kugelmetronom 75 ₰. — B. C. D. Kapselmetronom à 2—4 ℳ.

Handleiter beim Pianofortespiel, von Mahagoniholz mit Knaggen und Schrauben (nach Kalkbrenner) ℳ 7. 50.

Heinrich Wohlfahrt, acht Wandtafeln zum Elementarunterricht im Notensingen. Zunächst für Stadt- und Landschulen. ℳ 4. [42]

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

C. G. P. Grädener.

Op. 7. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. G moll . . . . . . ℳ 7 ₰ —
Op. 8. **Acht Lieder für gemischten Chor od. Solo.**
1. Heft. Partitur und Stimmen . . 2 —
2. Heft. Partitur und Stimmen . . 3 —
Op. 11. **Sonate für Pianoforte und Violine.** D-moll . . . . 5 —
Op. 15. **Hebräische Gesänge** v. Lord Byron für eine und zwei weibliche Stimmen mit Pianoforte . . . . 2 —

Julius Stern.

Op. 10. **Sechs Gedichte** für eine Singstimme mit Pianoforte 1 50
1. Nachtwandrer. — 2. Lied. — 3. Der Schalk. — 4. Anklang. — 5. Liebe. — 6. An den Sonnenschein
Nr. 1, 4 und 5 einzeln . . . . à — 50

G. W. Teschner.

Zwölf Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur und Stimmen. 2 Hefte . . . à 3 —
1. Freundschaftslied. — 2. Die Nacht — 3. Sehnsucht. — 4. Mailied. — 5. Kathinka. — 6. Ade! — 7. Auf dem Wasser zu singen. — 8. Lied. — 9. Thränen der Liebe. — 10. Wiedersehn. — 11. Minnelied. — 12. Abendlied.

Geistliche Lieder von J. Eccard, auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und 5stimmig gesetzt. Nach den Königsberger Originalausgaben von 1597 herausgegeben von G. W. Teschner. Partitur. Zwei Theile . . . . à 8 —
Singstimmen in 4 Abtheilungen ℳ 3. 80 bis 6 50

Preussische Festlieder von J. Eccard und J. Stobäus, auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 u. 8 Stimmen. Nach den Elbinger und Königsberger Originalausgaben von 1642 und 1644 herausgegeben von G. W. Teschner. Partitur. Zwei Theile ℳ 10. 50 und 13 50
Singstimmen in 5 Abtheilungen à ℳ 5 u. 6 —

W. Neuhaus Söhne,
Calcar a. Niederrhein,
empfehlen ihre
Patent-Pianos
mit concav-radiärer Klaviatur
(besprochen in No. 12 des „Klavierlehrer").

Herr Prof. Kullak äusserte sich über das concave Piano bei Besichtigung desselben: „Ich erbiete mich, jedes Stück ohne Uebung sofort auf dem Piano zu spielen."

Das **Patent-Piano** gestattet dem Spieler, ohne den Oberkörper zu bewegen, jede Taste mühelos zu erreichen. Bei einiger Gewöhnung an die neue Klaviatur findet jeder Spieler die alte unbequem.

Ein Patent-Piano befindet sich auf der Amsterdamer Ausstellung; auch wird demnächst in einem Berliner Magazine ein solches zum Verkaufe aufgestellt werden. [41]

☛ Auf den dieser Nummer von **Wilhelm Emmer** in **Magdeburg** beigelegten Preis-Courant machen wir hiermit besonders aufmerksam. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Die lyrische Musik des Mittelalters.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Es ist ein reiches, glänzendes Bild, was uns durch die geschichtlichen Quellen über jene Zeit überliefert ist; wir sehen um die Königshöfe und Ritterburgen das blühende Leben geschaart, Dichtkunst und Musik standen unter dem Schutze der Grossen und Mächtigen. Vorzugsweise blühte das poetische Leben in glänzendster Weise zu den Zeiten der hohenstaufischen Kaiser; wir finden die beiden Friedriche selbst mit der holden Sangeskunst beschäftigt, ebenso König Wenzel, Heinrich den Vierten, Landgraf Herrmann von Thüringen und viele Andere. An ihren Höfen sammelten sich die edelsten Sänger; ich brauche Ihnen nur die Namen eines Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen zu nennen, und die ganze Romantik jener Tage, der berühmte Sängerkrieg auf der Wartburg ersteht vor Ihrem Geiste, wo die holde Elisabeth den Klängen der irdischen Minne lauschte, ihr Herz aber, von banger Sehnsucht und Erdenleid erfüllt, bald hinübergetragen ward zu himmlischer Minne und himmlischer Seeligkeit. Da sang der ritterliche Friedrich von Hausen seinem Mägdelein wonnigliche Lieder, und so ganz ist er in ihre süsse Erinnerung versenkt, dass ihm der Unterschied der Tageszeiten schwindet, bis der Mahnruf Kaiser Rothbarts zum heiligen Kampfe im Morgenlande ihn weckt:

Mein Herze und mein Leib, die wollen scheiden,
Die mit einander waren so manche lange Zeit — — —
Mir haben die Augen viel gethan zu Leide,
Gott allein kann diesen Streit entscheiden.

So zieht er denn hinaus und sendet über das Meer noch manchen heissen Gruss dem fernen Lieb, frei und kühn auf dem dahingleitenden Schiffe stehend, wirft er den geschriebenen Liebesgruss in die Wogen des Meeres, dass sie ihn ihr in die Heimath, in der auch sein Herz noch weilt, tragen. Wie süss und innig, heiter und muthwillig, aber auch wieder tiefernst klingen die Weisen Walthers von der Vogelweide, des einzigen, bis in sein höchstes Alter jugendfrischen Wandersängers. Ein frommer, gläubiger Zug weht uns aus all den Liederweisen entgegen; die Kindlichkeit des Gemüths hat ihren hinreissendsten Ausdruck in ihnen gefunden; hat doch selbst ein Gottfried von Strassburg, der in so süss einschmeichelnder Weise in Tristan und Isolt uns das Bild vollsten, einzigsten Genusses entrollt, dass wir unwillkürlich in den Zauber dieser lachenden, heiteren Schilderungen verstrickt werden, eins seiner schönsten Lieder dem Lobe der heiligen Jungfrau gewidmet. Anbei nur ein Paar ganz kleine Proben der Liederschätze. (S. Beisp. No. 2.)

„Aber selbst der Lenz, er endet, ist's auch die Rose, die ihn schliesst," — so kam auch die Zeit des Welkens und Absterbens für die reiche, duftvolle Blüthe des Minnegesangs, und mit dem Verfall des anregenden Lebens an den Fürstenhöfen ging die edle, freie Kunst in zunftmässiges Kleinbürgerthum unter. Die politischen Verhältnisse trugen, wenn auch in beschränkter Weise, das ihrige dazu bei. Nach dem Untergang der kunstliebenden Hohenstaufen erkaltete nach und nach das Interesse der Vornehmen und Reichen an der bisher so sorgsam gepflegten Kunst; in den wüsten Zeiten des Interregnums, unter dem strengen Regiment Rudolfs von Habsburg schwand die Theilnahme immer mehr, und die Kunst suchte eine Zuflucht in den Städten,

bei den Bürgern und Handwerkern, und wurde hier, eingeschnürt in die beengenden Fesseln des Zwanges, und in die kleinen Kreise des Pfahlbürgerthums zum Handwerk herabgedrückt. Aber noch mehr, wie in der äusseren Weltlage, barg die Kunst selbst den Verderben bringenden Todeskeim in sich, so frisch und fröhlich sie auch emporgeblüht war. Aus aristokratischem Boden entsprossen, an den Höfen gehütet und gepflegt, galt ihr die Form, die Etikette, die äussere Galanterie als das erste Erforderniss, und schuf im Laufe der Zeit aus den Gefühlen ein äusseres, konventionelles Tändeln, ein Spielen mit Formen und Reimen, das nur den Geist, nicht aber das Gemüth beschäftigte. Wie die Dichtung wurde auch die Minne, der sie huldigte, eine höfische Kunst, die mit kluger Absicht betrieben wurde, unter der naturgemäss jede warme Regung mit der Zeit erstarren musste. Wenn ein und derselbe Stoff sich in mehr wie 1200 chansons und über 15000 Minneliedern ergiesst, so ergiebt sich wohl von selbst, dass die äussere Form, nicht der innere Werth, die technische Abrundung, nicht der warme Pulsschlag des Herzens Zweck und Ziel der Kunst wurde. So, schon verflacht und zum Schema herabgesunken, ging sie aus den Händen der Ritter und Edlen in die Kreise der Bürger und Handwerker über, und löste sich in den Meistergesang auf. Hier, in den engsten Fesseln, fristete die edle Kunst Jahrhunderte lang ein trübseliges, starres Dasein, bis sie gänzlich darin erlag.

So wenig der Meistergesang auch auf musikalischem Gebiete fruchtbringend für die Fortentwickelung der Kunst gewirkt, so beherrschte doch die Zunft der Meistersinger ein zu weites langwährendes Gebiet, als dass wir sie ganz mit Stillschweigen übergehen könnten. Darum einen, wenn auch nur flüchtigen, Blick in diese „Werkstätten" der Poesie und Kunst.

Fast ergreift uns ein Gefühl der Trauer, wenn wir nach dem fröhlichen Aufschwung, den die Kunst mit dem Auftreten der Troubadours und Minnesänger genommen, sie nun so rasch in gänzlich veränderter Lage, herabgestiegen von den Thronen, in den Werkstätten ehrsamer Bürger und Handwerker wiederfinden. Unsere arme, holde Musika! Solange hatte sie in den Gelehrtenstuben Quarantaine halten müssen, als das gepeinigte Schmerzenskind grüblerischer Mönche und Theoretiker, und nun, da sie kaum von dem unaufhaltsamen Strome der Zeit, der auch ihre Kerkermauern gebrochen, befreit, in kurzen, seligen Frühlingsträumen ihre Schwingen geregt, da legten rauhe, im Kampf mit dem täglichen Leben erhärtete Hände sich mit festem Druck auf sie, das lustige, holde Elfenkind, und reklamirten sie als ihr Eigenthum. Wohl meinten sie es ehrlich und treu; aber Poesie und Musik gedeihen nicht in den Schulstuben unter künstlichem, strengen Zwange, und der Genius, den sie gefangen und ihr eigen glaubten, senkte matt die Flügel, blickte klage- und sehnsuchtsvoll zum blauen Aether, seiner himmlischen Heimath auf und verzehrte sich in Todessehnsucht.

Das Thun und Treiben der Meistersinger überliefert uns ein wunderliches Bild, und wenn wir auch nicht ohne Rührung auf die ehrliche Anstrengung hinblicken, mit der diese Männer versuchen, aus ihrer Werktagsarbeit heraus sich die Poesie in die Prosa des Lebens zu tragen, so haftet dem Gesammteindruck immerhin ein unendlich komischer Zug an, der uns oft ein heiteres Lächeln abnöthigt. Die Meistersinger rühmten sich, dass sie legitime Erben und Nachkommen der Minnesänger, der freien ritterlichen Sänger seien. Wohl hatten sie als Erben den Nachlass ihrer edlen Vorgänger an sich genommen, aber was sie sich davon zu eigen gemacht, war die äussere Form, der todte Körper, dem die Psyche für immer entflohen. Bei aller Freiheit in der Handhabung ihrer Kunst waren es bestimmte Regeln, die den Dichtungen und Melodien zu Grunde lagen. Bei den Troubadours waren es die Formen der „chanson's" und lai's, in die sie ihre Gefühle ausströmten, bei den Minnesängern die „Lieder, Leiche und Sprüche". Mit Uebergehung der erstgenannten griffen die Meistersinger einzig zu den „Sprüchen", jener Unterabtheilung des Liedes, denen immer eine Sentenz zu Grunde lag. Mit der Aneignung der äusseren Form dieser Sprüche glaubten sie schon die Kunst selbst zu besitzen. Sehr treffend sagt hierzu Dr. Schneider in seiner Entwickelung des musikalischen Liedes: „Der Meistergesang ist wesentlich ein Zersetzungsprozess, kaum mit einem einzigen lebensfähigen, fortzeugenden Elemente. Weit ärmer an Empfindung und poetischem Gehalt wie der Minnesang suchte man die Kunst einzig in der leeren Form; man dichtete in bloss gezählten Silben, sang in mechanisch an einander gereihten Tongängen. Der Minnegesang hatte poetisch geschlossene, musikalisch anklingende Formen hingestellt, und manchmal recht melodisch zu singen verstanden. Er gebot über die drei unter sich wieder mannigfach gegliederten Gattungen der Lieder, Leiche und Sprüche und hat im Liede oft herzinnige Töne angeschlagen. Der Meistergesang aber, nur noch verstandesmässig und lehrhaft, hält allein die Form der sentenziösen Sprüche fest, und bringt in dieser Gattung bloss lockere Sprachskelette zu Stande, psalmodirt in seinen „Tönen" nur hohle, trübe Kirchenweisen."

Wer der Stifter dieses neuen, wunderlichen Instituts gewesen, steht nicht fest; die Meister selbst rühmten sich, dass sie schon zu Kaiser Otto I. Zeiten an seinem Hofe Proben ihrer Kunstfertigkeit bestanden, aber urkundlich traten sie erst im 14. Jahrhundert auf, wo ihnen Karl der IV. Wegerecht und Freibrief gab. Zu jener Zeit war Mainz der Hauptsitz des Meistergesangs; er verbreitete sich aber schnell, und Städte wie Frankfurt, Augsburg, Nürnberg, Strassburg und viele andere konkurrirten in eifriger Pflege miteinander, und im 16. Jahrhundert trieb er seine Blüthen bis zur äussersten Ostgrenze Deutschlands, bis nach Danzig hinauf. Noch nach dem dreissigjährigen Kriege fanden in Nürnberg Wettsingen statt. In verschiedenen Städten schlossen sich nur die Meister ein und desselben Handwerks zu einer Sängerzunft zusammen; im allgemeinen aber waren es Meister aller Handwerke, welche sich zu einer Gesellschaft vereinten. Mit echt deutscher Treue und sittlichem Ernst trieben sie ihre Kunst, die zumeist nur heiligen Zwecken gewidmet war, und

wenn auch in den engen, kleinbürgerlichen Verhältnissen, in der starren, zopfigen Weise Poesie und Musik nicht zu frischer Blüthe gelangen konnten, so zeigt uns doch ihr Bemühen das Bild stiller Genügsamkeit, zufriedener Häuslichkeit und das feste Zusammenhalten ehrsamen deutschen Bürgerstandes. Da kamen sie denn des Sonntags nach vollendeter schwerer Werktagsarbeit im Rathhause oder in der Kirche zusammen, und vor einem grossen Kreise Bürger und ihrer Frauen trugen sie vor, was sie in den Abendstunden nach vollbrachtem Tagewerk im stillen Kämmerlein ersonnen und eingeübt hatten. Strenge Gesetze und zunftmässige Regeln beherrschten ihre Versammlungen; die Gebote waren in der sogenannten „Tabulatur" verzeichnet; für jeden Fehler stand eine bestimmte Strafe fest, und die „Merker", welche wieder unter dem Werkmeister standen, hatten beim Vortrag streng zu wachen. Den Vorstand bildeten: Obermeister, Kronenmeister, Werkmeister, Kassirer und Verwalter; ihm schliessen sich die Zunftangehörigen, aus Meistern, Dichtern, Sängern und Schulfreunden bestehend, an. Die Meister hatten die Aufgabe, neue, selbsterfundene Gesänge mit eigens komponirter Melodie zu singen; der Dichter sang seine eigenen Lieder, legte ihnen aber fremde Melodien unter; der Sänger musste bekannte Lieder und Melodien auswendig wissen, ohne selbst zu erfinden, und von den Schulfreunden wurde nur eine genaue Kenntniss der Tabulatur Gesetze vorausgesetzt. Beim Beginn des Festes oder eigentlich der Schule nahm das „Gemerk" die erste Stelle ein, und diejenigen, die früher schon einen Preis errungen, durften sich zu ihnen setzen und ihr Urtheil über die Leistungen mit abgeben. Für die besten Sänger wurden Preise in Bereitschaft gehalten; der erste bestand aus dem „Gehenke", einer Halskette mit Medaillon, der zweite aus dem „schönen Kräntzelein", welches aus künstlichen Blumen gewunden war. Der Vortrag musste ganz frei gehalten werden, und die vier Merker theilten sich dabei in das Wächteramt, der eine beachtete den Reim, der zweite den Vers, der dritte die Melodie, und der vierte hatte die aufgeschlagene Bibel vor sich, dass der Inhalt der grösstentheils geistlichen Gesänge keinen Verstoss gegen den Urtext enthalte. Jeder Fehler wurde von den Merkern aufnotirt, für jeden war in der Tabulatur eine bestimmte Strafe verzeichnet, und am Schlusse des Gesanges sprachen sie das Urtheil gegen den Sänger aus. 32 Hauptfehler konnten begangen werden; sie bestanden unter anderem im zu hoch oder zu tief singen, in Verzierungen, welche die Melodie unkenntlich machten, in Veränderung der Töne u. s. w. Die Gedichte mussten eine ganz bestimmte Form haben, und zwar die dreitheilige, wie sie schon ähnlich, wenn auch nicht in der starren Weise, bei den Minnesängern ausgebildet war. Das ganze Lied wurde ein „Bar" genannt; die ersten beiden Strophen, die zusammen ein „Gesätz" bildeten, hiessen „Stoll", die dritte der „Abgesang". Die Strophen konnten sich zu beliebiger Anzahl ausdehnen, und ihre Zahl stieg oft bis ins Ungeheure; Wagenseil nennt Strophen von 34 gereimten Zeilen; sie stiegen aber oft bis über 100. Die Musik musste sich, so gut sie es vermochte, in rezitirender Form den langen Versen und Weisen anbequemen, verlor aber jeden freien, melodischen Zug, wurde unschön und schwerfällig, und selbst da, wo sie sich an Ueberliefertes, an den Minnegesang oder an den gregorianischen Kirchengesang anlehnt, erscheint sie so nüchtern, monoton und geistlos wie möglich, roher wie der Minnegesang und ohne die Würde des Kirchengesanges. Die frischen, belebenden Elemente des Volksliedes, das immer kräftiger emporstrebte, wurden von den biederen Philistern verschmäht; wie konnten sie in ihrer engherzigen Beschränktheit auch nur einen sympathischen Zug für dies frohe, naive Weltkind hegen? Denn ebenso wie sie die Stoffe ihrer Lieder der Bibel und Kirchengeschichte entlehnten, so musste die dazu herangezogene Musik auch möglichst kirchlich sein, und da sie nichts von dem Kunstgesange ihrer Zeit verstanden, so griffen sie zurück zu den frühesten Perioden des Kirchengesanges. Viele Weisen der Meistersinger gleichen genau den alten Sequenzen der St. Gallener Schule, nur dass sie durch die langathmigen, poesielosen Reime auch den letzten Schimmer äusserer Würde und Hoheit, der jenen immer noch innewohnt, eingebüsst haben.

Die Meister hatten ihre bestimmten, feststehenden Melodien, die sie gleich einem theuren Schatz heilig hielten; vier Hauptmelodien hiessen die „vier gekrönten Töne", und eine späte Meistersinger-Dichtung von 1630 gedenkt ihrer Erfinder noch in folgenden Reimen:

Auch Doktor Heinrich Frauenlob
That seiner Kunst recht freie Prob,
Barthel Regenboden, ein Schmied
Hat auch gedichtet manches Lied,
Und Ludwig Werner wohlbekannt
Doktor Heinrich Möglin gross Gunst
Erlanget hat durch Singekunst.

Es stand aber auch jedem Meister frei, eine neue Melodie, einen neuen „Ton" zu erfinden, der, wenn er die Anerkennung der Merker gefunden, von dem Erfinder im Beisein zweier Mitmeister getauft wurde, und zwar mit dem wunderlichsten Namen. Da gab es einen blauen und rothen Ton, eine kurze und geschwänzte Affenweise, eine spitzige Pfeilweise, eine gestreifte Safranblümleinweis, eine warme Winterweis, eine Fettgansweis, eine blutglänzende Drahtweis, eine Orpheïsehnliche Klagweis u. s. w. Bis zu 220 Tönen waren bis zum 17. Jahrhundert in Uebung. Aus all diesen „Tönen" gebe ich Ihnen nur den Anfang eines als Beispiel, der sich an die Weise der Sequenzen anlehnt; Sie werden genugsam daraus erkennen, wie jeder Funke von Poesie darin erloschen, und dass die Musik rettungslos in dieser hausbackenen Prosa untergehen musste. (S. Beispiel No. 3 in der Beilage zum Schluss des Aufsatzes).

(Schluss folgt.)

Beethoven als religiöser Mensch.

Von **Dr. Alfred Chr. Kalischer.**

(Fortsetzung).

Als echte Prophetennatur musste Beethoven schon frühzeitig entschieden Glauben an seine Mission verlangen. Wo er keinen Glauben fand, war ihm gewissermassen die Lebensader zugeschnürt. Man könnte nach evangelischer Weise sagen: „Und um des Unglaubens willen konnte er keine Kunstzeichen verrichten.“ Aus des Meisters Leben ist uns durch Ritter von Seyfried ein bemerkenswerther Zug darüber aufbewahrt. Beim Fürsten Lobkowitz traf Beethoven zur Zeit, als er zunächst nur um seines Klavierspiels willen bewundert wurde, einen sogenannten Kunstkenner, zu welchem der jugendliche Beethoven im Laufe des Gesprächs sagte: „Ich wünschte, ich wäre alles Handelns und Feilschens mit den Verlegern überhoben, und fände einen, der sich entschlösse, mir für meine Lebenszeit eine bestimmte Jahresrente zuzusichern, wofür er das Recht haben sollte, Alles, was ich komponire, verlegen zu dürfen, und ich würde im Komponiren nicht träge sein. Ich glaube, Göthe hat es so mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hat es Händel's Londoner Verleger so mit ihm gehalten.“ „Mein lieber junger Mann“, sagte zurechtweisend jener Herr, „Sie müssen sich nicht beklagen, denn sie sind weder ein Göthe noch ein Händel, und es ist auch nicht anzunehmen, dass Sie es werden, denn solche Geister werden nicht wieder geboren.“ — Beethoven biss die Zähne zusammen, warf dem Herrn einen geringschätzenden Blick zu, sprach nicht mehr mit ihm. Später bemerkte Beethoven zum Fürsten Lobkowitz: „Aber mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen.“

Das ist jedenfalls eine der kostbarsten Mittheilungen aus Beethoven's Leben Wie wahr, schön und bezeichnend für den ihm schon so früh mit Klarheit innewohnenden hohen Beruf und für die Leiden, die einem so ausgesprochenen Propheten-Genie stets erwachsen müssen! Was sollte Beethoven, voll von einer Mission, in der es eine Kunst zu schaffen galt, die ihm höher als alle Weltphilosophie galt, mit Menschen anfangen, die nun einmal nicht an ihn glauben können, weil sie sich mit dem leidigen Refrain umpanzert haben: „Solche oder solche Geister können nie wieder erreicht werden!“ Wäre ein solcher Satz wahr, dann wäre damit die Entwickelungs-Unfähigkeit der Menschheit als Wahrheit ausgesprochen.

Späterhin ging Beethoven völlig in seiner eigenartigen Sendung auf, die ihm vernehmlich zu verkünden schien: „Gehe hin und predige in Tonzeichen eine Kunst, welche den gläubigen, empfänglichen Sinn von all den Plagen befreit, womit sich andere Menschenkinder schleppen.“ — So hört er immer mehr auf die Stimme des Geistes und durfte so vollberechtigt einmal dem Violinvirtuosen Schuppanzigh, der einen Gang im F-dur-Quartett (op. 59.) für zu schwer erklärte, entgegenrufen: „Glaubt er, dass ich mich um eine elende Geige kümmere, wenn mir der Geist diktirt und ich es aufschreibe?“ Das Bewusstsein von seiner messianischen Sendung leuchtet auch aus dem von ihm besonders gern gebrauchten Ausdrucke „vom Reiche“ hervor. Durch diese stete Betonung des evangelischen Gedankens „und predigte das Evangelium von dem Reich“ (Matth. 4, 23 etc.) wollte Beethoven klar verkünden, dass er dazu berufen war, durch seine Musik ein neues „Himmelreich“ zu offenbaren. Gern wohl dachte Beethoven bei seiner prophetischen Mission an die Heldenjungfrau von Orleans, der als einem schwachen Weibe durch die Macht des heiligen Geistes so Wunderbares zu vollbringen beschieden war. In solchen Anwandlungen nannte Beethoven sein Notenpapier, das er stets bei sich trug, dann wohl seine „heilige Fahne“ und citirte gern den Vers aus Schiller's herrlicher Dichtung: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen.“ Zuweilen, wenn der Geist ganz mächtig in ihm war, durfte er sich Unglaubliches zutrauen. Mehr als einmal erfuhr Beethoven in seinem gläubigen Prophetengemüth den tiefen Sinn des evangelischen Wortes: „Denn ich sage euch: Wahrlich, so ihr Glauben habt als ein Senfkorn, so möget ihr sagen zu diesem Berge: Hebe dich von hinnen dorthin! so wird er sich heben und euch wird nichts unmöglich sein!“ (Ev. Matthäi 17, 20.) Aus keinem Umstande wird dies klarer, als aus des Meisters tiefem Groll gegen Napoleon, den er einstmals so hoch gehalten hatte. Je siegreicher der Eroberer vordrang, desto ingrimmiger wüthete Beethoven's Heiligenzorn gegen den Tyrannen, und nicht selten hörte man ihn ausrufen: „Wäre ich nur ein Soldat, ich wollte ihn schon besiegen!“ Und gewiss, wäre der für alles Sittliche, Reine so tief erglühende Beethoven nicht voll von Tongestalten, wer weiss, ob er sich nicht zu einer Mission von der Art derjenigen der Jungfrau von Orleans hingerissen gefühlt hätte. Denn diese Gemeinsamkeit waltet ja entschieden zwischen allen prophetischen Menschen ob: sie fühlen eine unnennbare, unstillbare Sehnsucht, die irgendwo und irgendwie verletzte heilige Weltordnung zurechtzusetzen. Dass sie sich im Augenblicke der höchsten Begeisterung Alles zutrauen, in ihrer Glaubenskraft selbst das Unmögliche zu vollbringen hoffen, das erweist nur ihr unerschütterliches Vertrauen auf den jedesmal unausbleiblichen Sieg des Guten und Reinen in der Welt Mag der Teufel so löwenartig brüllend einhergehen, wie er wolle — das Gute muss doch siegen!

Beethoven sollte fast alle Kümmernisse eines Prophetenlebens in vollsten Masse durchkosten. — Seine Brüder sorgten reichlich dafür, dass er an die Erfahrungen, die Jesu in seiner Vaterstadt bei seinen Geschwistern machte, erinnert werden musste. Auch an ihm bewahrheitete sich des Heilands Wort: „Ein Prophet gilt nirgendwo weniger, denn in seinem Vaterlande und in seinem Hause.“ (Matth. 13., 57.:

cf. Joh. 4, 44) — Doch darüber darf man sich nicht allzusehr wundern. Eine Prophetenerscheinung ist etwas so Seltenes, etwas so Exceptionelles, weicht von allen Mitmenschen so ausserordentlich ab, dass deren eigene Angehörigen gewiss in gutem Glauben handeln, wenn sie mit einem solchen Phänomen nichts anzufangen wissen. Das ist die Ironie in der grossen Tragödie eines Prophetengeistes. Beethoven musste sich sogar von seinem Bruder Johann, dem Apotheker, nicht selten sagen lassen: „Ludwig werde es in seinem Leben nie so weit bringen, wie er, der Apotheker." Wenn diejenigen nun wohl auch zu weit gehen, die Beethoven's Brüder „das böse Prinzip" seines Lebens nannten: so steht doch so viel fest, dass er, der so viel litt, der von allen Seiten so vielfache Anfeindung ob seines Kunstschaffens erfuhr, im Kreise seiner Angehörigen keinerlei Trost, keinerlei Stütze, keinerlei Erholung oder Erquickung finden konnte. — Mit dem Tode seines Bruders Caspar (Carl) sollten aber für Beethoven's religiöses Gewissen neue schwere Kämpfe erwachsen. Den Wunsch des sterbenden Bruders, die Vormundschaft über dessen Sohn Carl zu übernehmen, erfüllte B. mit dem ganzen Feuereifer seines liebevollen Herzens. Nun hatte Carl eine schlechte Mutter. Da ward denn für Beethoven ein schwerer Konflikt heraufbeschworen. Der Sohn musste von dieser Mutter, die Beethoven gewöhnlich die „Königin der Nacht" nannte, getrennt werden — und dennoch musste sich Beethoven sagen „Mutter bleibt Mutter und behält ihre Mutterrechte trotz schlechten Lebenswandels." Wie sich Beethoven abmühte, auch hierbei sein Gewissen in Einklang mit den Geboten der Heiligen Schrift zu bringen, das geht ganz deutlich aus einem seiner Briefe an den Erzherzog Rudolf (aus dem Jahre 1820) hervor. Darin heisst es: „Die Gerechtigkeit, welche jeder Partei in unserm gerechten Oesterreich widerfährt, schliesst auch sie (nämlich des Neffen Carls Mutter) nicht davon aus; aber eben diese Gerechtigkeit schlägt auch alle ihre Gegenvorstellung zu Boden. Eine religiöse Ansicht in Ansicht des 4. Gebots ist hauptsächlich mit, was auch die Richter bestimmt, den Sohn so weit als möglich zu entfernen; der schwere Stand des Erziehers, eben gegen dieses Gebot nicht anzustossen, und die Nothwendigkeit, dass der Sohn niemals müsse verleitet werden, dagegen zu fehlen oder zu verstossen, ist gewiss zu beachten. An Schonung, Grossmuth, diese unnatürliche Mutter zu bessern, hat es nicht gefehlt, jedoch vergebens." — So fand des Meisters religiös-sittliches Gemüth auch hierin den rechten Weg. Trotzdem er von Rechtswegen unumschränkte Vaterrechte über seinen geliebten Neffen Carl erlangt hatte, duldete er dennoch, dass der Neffe von Zeit zu Zeit seine Mutter sehen durfte. — Niemand überhaupt wird des Meisters zahlreiche Briefe an seinen Carl, den er zärtlicher als ein leiblicher Vater liebte, ohne tiefe Rührung und Bewunderung lesen können. Wie viele Ungebilde ihm auch durch den zwar begabten, aber leichtsinnigen Neffen erstanden, Beethoven blieb felsenstark in seiner Treue und Gewissenhaftigkeit. Freilich findet auch seine Dulderkraft, seine Langmuth, die sich gerade in seinen Beziehungen zum Neffen auf's höchste bewährte, zeitweilig ihr Ende. Und so schreibt er demselben einmal in einer Anwandlung solchen Unmuths Folgendes (1824 oder 1825): „Und wollte ich an allem dem wie ein Jochochse ohne zu murren ziehen, so kann Dein Betragen, wenn es so gegen Andere gerichtet ist, Dir niemals Menschen zubringen die Dich lieben werden. Gott ist mein Zeuge, ich träume nur von Dir und von diesem elenden Bruder und von dieser mir zugeschusterten abscheulichen Familie gänzlich entfernt zu sein. Gott erhöre meine Wünsche, denn trauen kann ich Dir nie mehr." Allein solche Zorneswogen legen sich dem geliebten Neffen gegenüber immer wieder. Er behält des Meisters Herz und wird nach seinem Tode Universalerbe. Auch aus diesen schweren Anfechtungen geht Beethoven kraft seines religiösen Ringens und Leidens als himmlischer Sieger hervor.

Schon aus dem Bisherigen muss Allen klar geworden sein, das Beethoven's ganzes Leben von einer wahrhaft religiösen Weihe durchzogen war. Allein es wird nun noch schärfer nachzuweisen sein, dass Beethoven viel über Religion nachgesonnen und fest und unerschütterlich an einen persönlichen Gott geglaubt hat. Freilich liebte Beethoven keine religiösen Disputationen, weil er, wie Schindler mittheilt (II. p. 162.) „Religion und Generalbass für in sich abgeschlosssene Dinge erklärte, über die man nicht weiter disputiren solle." Aber für sich allein forschte er um so anhaltender über das Wesen Gottes nach. Alle Geistesschätze der Welt, alle Kulturvölker mussten in diesem Betrachte seinem Gewissensdrange dienen; aus allen Literaturen schrieb er sich die auf diese Idee bezüglichen, ihm besonders sympatischen Stellen aus, um sie immer und immer wieder zu lesen.

So lassen neben seinen Briefen vor allen Dingen seine Tagebücher erkennen, wie tief religiös Beethoven war, und wie er in der Religion, im Versinken in Gott das Allerhöchste des Menschendaseins fand. Unter den Werken, die Beethoven hierüber vorzugsweise studirte, ist besonders zu nennen: Chr. Sturm's „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung." Aus diesen für alle Tage des Jahres verfassten Betrachtungen strich sich Beethoven theils Vieles an, theils schrieb er es sich ab.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Kapitel aus der Hygieine für Lehrer.

Die Ursache zu den Krankheiten des Kehlkopfes liegt nicht in der Quantität des Sprechens, sondern vielmehr im Verhalten des Sprechenden während des Sprechens und nach dem Sprechen. Anknüpfend an die Thatsache, dass viele Redner stets ein Glas mit frischem Wasser vor sich stehen haben, um von

Zeit zu Zeit den trocknen Gaumen zu netzen, ist zu bemerken, dass dies unter allen Umständen schädlich und zu verwerfen ist. Denn an den beim Sprechen besonders in Mitleidenschaft gezogenen Theilen hat eine starke Anhäufung von Blut stattgefunden, und ist eine bedeutende Nervenspannung eingetreten. Durch das kalte Wasser wird eine solche Reaktion herbeigeführt, dass nothwendigerweise der Zusammenhang der Gewebe zerrissen wird, eine Abspannung der Nerven erfolgen muss. Die nächste Folge ist Heiserkeit. Ebenso ist das Cigarrenrauchen unmittelbar nach dem Unterricht schädlich.

Als weitere Ursache für die verschiedensten Krankheitserscheinungen ist eine einseitige fortgesetzte Abkühlung, daher auch das tiefe Einathmen kalter Luft mit offenem Munde äusserst gefährlich. Die Kehlkopferkrankungen sind meist als Sekundärerscheinungen, als Folgen von Lungenerkrankungen zu betrachten. „Wie erhält der Lehrer sich eine gesunde Lunge?“ Als Hauptmittel zur Erhaltung einer gesunden Lunge dient gesunde, reine Luft. Einigermassen Schutz gegen schlechte Schulluft gewährt die Nase, die mit ihren zahlreichen Härchen einen natürlichen Filterapparat repräsentirt, daher muss es sich der Lehrer zur Pflicht machen, möglichst viel durch die Nase zu athmen. Ein weiteres Schutzmittel ist das Oeffnen der Fenster. Als Mittel zur Beseitigung der in die Lungen gelangten Fremdkörper dient ein mehrmaliges energisches Ausathmen, erst nachdem dies geschehen, dürfte ein tieferes Einathmen durch die Nase erfolgen. Mit der Cigarre im Munde kann das Aus- und Einathmen nur ganz unvollkommen ausgeführt werden; daher ist auch das Rauchen in freier, frischer Luft verwerflich, weil dadurch der Zweck des Spazierengehens, die Lunge voll und ganz mit frischer Luft zu füllen, vollständig verfehlt wird. Als wesentlichster Faktor zur Erhaltung gesunder Lungen dient eine rationelle Pflege der Haut, welche mit den Lungen gleiche Arbeit hat, nämlich Ausscheidung der unreinen Stoffe aus dem Blute. Eine Vernachlässigung der Haut hat eine Vermehrung der Arbeitslast der Lungen zur nothwendigen Folge, welcher die Lungen oft nicht gewachsen sind, die unreinen Stoffe bleiben daher in den Lungen und geben Veranlassung zu Lungenkrankheiten. Als Beweis für die Wichtigkeit der Hautthätigkeit dient die Thatsache, dass Haut und Lungen die Ausscheidung von $^3/_4$ sämmtlichen Auswurfsmaterials des Körpers übernehmen. Wenn die Haut arbeitsfähig sein soll, bedarf sie ganz besonderer Pflege, diese wird ihr am besten zu theil durch regelmässiges Baden oder Hautabreibungen. Zweckmässig ist es, der feuchten Abreibung mit anfangs wärmerem Wasser eine trockene Nachreibung folgen zu lassen. Aber nicht nur auf die Lungen, sondern auch auf die übrigen edlen Theile des Körpers wird eine normale Funktionirung der Haut durch die Reinigung des Blutes einen gesundheiterhaltenden Einfluss ausüben.

Ein wesentlicher Erfolg einer vernünftigen Hautpflege ist die Gesunderhaltung des gesammten Nervenlebens, weshalb man sich während des Essens und unmittelbar nach dem Essen nicht beschäftigen soll. Da durch die vermehrte Thätigkeit des Magens eine nothwendige Blutzufuhr aus allen Theilen des Körpers, also auch vom Gehirn, nach der Magengegend hin stattfindet, so muss eine angestrengte geistige Thätigkeit bei einem blutarmen Gehirn nothwendig Schädigungen des gesammten Nervenlebens herbeiführen; auch ist das Cigarrenrauchen unmittelbar nach dem Essen nicht zu empfehlen. (Pädagog. Zeitung.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Pianistin Frau Sophie Menter hat die vorher noch keiner Dame erwiesene Auszeichnung erfahren, zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft in London ernannt zu werden.

— Der Kapellmeister C. Götze in Stettin erhielt vom König von Schweden die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— An Stelle des an die Dr. Hoch'sche Musikschule nach Frankfurt a. M. berufenen Pianisten James Kwast ist der Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Albert Eibenschütz, für das Kölner Konservatorium gewonnen worden.

— Der englische Komponist Villiers Stanford ist von der Oxforder Universität zum Doktor der Musik ernannt worden.

— Am 11. Juli fand das letzte diesjährige Konzert der akademischen Hochschule für Musik statt. Das Heim derselben am Königsplatz 1 wird demnächst abgerissen. Deshalb war Haydn's Abschieds-Symphonie als letztes Musikstück des Programms dieses Konzertes festgesetzt und wurde genau nach den Vorschriften des Meisters ausgeführt.

— Den Grand Prix de Rome (Kompositionspreis) am Pariser Konservatorium hat Hr. Vidal, Schüler Massenet's erhalten, den 2. Preis errangen Hr. Debussy, Schüler des Hrn. Guiraud, und Hr. René, Schüler des Hrn. Delibes.

— Am 12. Juli ist in Leipzig der musikalische Theoretiker und Komponist Professor Dr. Hermann Zopff gestorben. Geboren 1826 zu Gr.-Glogau, widmete er sich zuerst der Landwirthschaft, besuchte später das Marx-Kullak'sche Konservatorium, an dem er späterhin auch als Lehrer fungirte, wurde 1864 als Mitredakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ nach Leipzig berufen, gründete und organisirte hier im Verein mit Franz Brendel den „Allgemeinen deutschen Musikverein“ und legte späterhin den Schwerpunkt seiner Thätigkeit in die Kritik und die Fach-Literatur. Als Schriftsteller ist er mit einer „Theorie der Oper“ und einer in verschiedene Sprachen übersetzten „Stimmbildungslehre“ zur Anerkennung gelangt.

— Die erste der diesjährigen Parsifal-Aufführungen in Bayreuth fand am Sonntag, den 8. Juli

statt und gestaltete sich, wie zu erwarten war, zu einer erhebenden Trauerfeier für den verstorbenen Meister. In andächtiger Stimmung hörte das Auditorium die vorzügliche Aufführung des originalen Werkes bis zum Schlusse an, dann gelangte der Beifall durch stürmische Bezeugungen zum Ausdruck, dem die Ausführenden jedoch in richtiger Würdigung des eigenthümlichen Characters der Feier nicht nachgaben. Dank der hingebenden Arbeit, welche die drei Leiter der Neueinstudirung, Hofkapellmeister Levi dem musikalischen, Fritz Brandt den scenischen Theil des Werkes und Scaria der Regie gewidmet hatten, Dank der vorzüglichen Leistungen der Frau Materna (Kundry), Scaria (Gurnemanz), Winkelmann (Parsifal) und Reichmann (Amfortas) darf die Aufführung als eine in jeder Beziehung künstlerisch vollendete bezeichnet werden. Neu war Herr Fuchs vom Münchener Hoftheater als Titurel und Klingsor, der sich durch charakteristische Gestaltung und meisterhaften Gesang auszeichnete; auch die Chöre befriedigten durchweg. Die Wandeldekoration im ersten Akt war gekürzt, hingegen wurde sie im dritten Akt wiederholt, was bekanntlich im vorigen Jahre durch Fallen des Vorhanges ersetzt worden war. Wagner's Kinder wohnten der Aufführung bei.

Bayreuth, 10. Juli. Vor gut besetztem He,aus in welchem viele Ausländer anwesend, verlief die zweite Parsifalaufführung. Therese Malten erzielte in der Rolle der Kundry grossen Triumph. Sie bot schauspielerisch und gesanglich eine vollendete Leistung. Gudehus' Parsifal verdient grosse Anerkennung.

— Ueber die Bedingungen, unter denen das Aufführungsrecht von Richard Wagner's Bühnenfestspiel: „Der Ring der Nibelungen" für Berlin in den Besitz der General-Intendanz der königlichen Schauspiele übergegangen ist, erhält der „B. B.-C." folgende Mittheilungen: Die Pauschalsumme von 20 000 Mk., welche die königliche General-Intendanz Herrn Angelo Neumann bezahlt hat, gilt lediglich dem Rechte zur Aufführung, während die Tantièmen von jeder einzelnen Vorstellung in Höhe von 10 pCt. von den täglichen Einnahmen und 5 pCt. von sämmtlichen Abonnements den Erben Richard Wagner's naturgemäss zufallen. Die General-Intendanz der kgl. Schauspiele würde Hrrn. Angelo Neumann eine so beträchtliche Summe nicht bezahlt haben, wenn sie sich nicht vorher von dem Dispositionsrecht desselben überzeugt hätte. In der That ist Herr Angelo Neumann im vollkommenen, auch von den Vertretern der Wagner'schen Erben keineswegs bestrittenen Recht, bis zum Jahre 1889 den „Ring des Nibelungen" nicht nur selbst an allen denjenigen Orten aufzuführen, für welche das Aufführungsrecht bisher nicht vergeben war, sondern er hat im vorigen Jahre auch die Zustimmung des Meisters dafür erlangt, dasselbe Recht all denjenigen Hoftheatern und Stadttheatern, welche dieses Aufführungsrecht noch nicht besitzen, zu übertragen. Herr Neumann hatte die Ertheilung dieses Rechts als förderlich für sein eigenes Unternehmen bezeichnet, und der Meister hat um so weniger Anstand genommen, seinem Wunsche zu entsprechen, als er eine materielle Fruktifikation dieser Konzession, für welche er keinerlei Recompense verlangte oder erhielt, kaum voraussehen konnte. Ausdrücklich wurde in dem dieserhalb aufgesetzten Vertrage indess stipulirt, dass für alle diejenigen Aufführungen, zu denen Herr Neumann solchergestalt das Recht an Dritte übetragen würde, die Tantièmen mindestens in gleicher Höhe, wie sie Herr Neumann zu zahlen verpflichtet sei, an den Schöpfer des Werkes resp. dessen Rechtsnachfolger von den Erwerbern des Aufführungsrechtes gezahlt werden müssen.

— Eine Erinnerungstafel an den französischen Musiker Rameau wird in nächster Zeit in der Cäcilienkapelle der St. Eustache-Kirche in Paris angebracht werden. Obwohl Philipp Rameau ein bedeutender Musiker war und als socher auch in Fachkreisen sicherlich bekannt ist, so ist sein Name doch hauptsächlich durch seinen Neffen Narcisse Rameau bei uns berühmt geworden, dessen Gespräche mit Diderot uns Goethe verdeutscht hat, das liederliche Genie und der sarkastische Spassmacher, aus welchem Brachvogel eine der beliebtesten und wirksamsten Bühnenfiguren geschaffen, indem er ihn mit echt dichterischer Ungenirtheit zum ersten Gatten der Pompadour erhob. Philippe Rameau, welcher Organist in St. Eustache war, liegt auch dort begraben. Bei Gelegenheit der Enthüllung der Gedenktafel, welche von der „Société des compositeurs de musique" gestiftet worden ist, werden einige religiöse Kompositionen Rameau's von berufenen Künstlern zur Ausführung gebracht werden. (In Bezug auf Narcisse Rameau kursirt seit Kurzem folgendes hübsche musikalische Räthsel: „Warum hiess der Neffe Rameau's grade Nar-*cis* und nicht Nar-*c*?" ‚Weil seine Geliebte Pomp-*a-dur* und nicht Pomp-*a-moll* hiess.")

Coblenz. Unter Anwesenheit von Joachim, Brahms, Bruch, Hiller etc. hat am 15. und 16. Juli die Konzertgesellschaft die Feier ihres 75 jährigen Bestehens begangen. Die „Jahreszeiten", Beethoven's neunte Sinfonie, Schumann's „Paradies und Peri", sowie Kompositionen von Brahms, Bruch und Joachim bildeten das Progamm des Musikfestes.

Dresden. Herr Kommerzienrath und Hofpiano-Lieferant Kaps ist seitens des Vertreters des Reichskanzlers, Eck, zum deutschen Mitgliede der Jury für die in Amsterdam stattfindende Kolonial- und Export-Ausstellung berufen worden.

Frankfurt a. M. Madame Luise Herrite Viardot, die jetzt etwa 40jährige älteste Tochter der genialen Pauline Viardot-Garcia, ist von Bernh. Scholz, dem neuen Direktor des Hoch'schen Konservatoriums, für dies Institut als Lehrerin des dramatischen Kunstgesanges gewonnen worden.

— Das Raff-Konservatorium zählt gegenwärtig, nach dem soeben ausgegebenen Semesterbericht, 98 Schüler und Schülerinnen. Lehrgegenstände sind Solo- und Chorgesang, Theorie und Komposition, Klavier, Violin- und Violoncellspiel, Partiturspiel, Musikgeschichte und dramatischer Unterricht. Im nächsten Semester sollen Vorlesungen über Kritik und Aesthetik eingeführt werden. Der Unterricht wird von 14 Lehrern und Lehrerinnen ertheilt. Im verflossenen Semester fanden ausser einer musikalischen Gedenkfeier für Raff 7 Musikaufführungen

statt, darunter eine dramatische, in welcher ganze Akte und einzelne Scenen aus den Opern: Freischütz, Margarethe, Troubadour und Lustige Weiber zur Darstellung gelangten. Das gegenwärtige Direktorium besteht aus den Herren: Maximilian Fleisch, Gottbold Kunkel, Bertrand Roth und Max Schwarz.

London. Hier hat sich vor einiger Zeit ein neuer Verein gebildet, welcher dem armen Volke Freikonzerte (ohne Entrée) veranstaltet. In der Wintersaison, von November bis Ende April, sind in verschiedenen, von der Arbeiterbevölkerung bewohnten Quartieren Freikonzerte gegeben worden, die von etwa 80000 Personen besucht wurden. Fünfundsiebzig Damen und Herren aus der besten Gesellschaft haben bei diesen Aufführungen mitgewirkt und erfreuen sich die Bestrebungen des Vereins einer ausserordentlichen Popularität bei der englischen Aristokratie.

Wien. Am 7. Juli haben in dem Konkurse der Opernschule für dramatische Darstellung (Klasse des Professors Herrn Leo Friedrich) unter Leitung des Direktors Herrn Josef Hellmesberger und Mitwirkung des Zöglings-Orchesters fünf Konkurrenten Preise erhalten. Die fünf preisgekrönten Häupter sind Damenköpfe und gehören den Frls. Froon, Goldfeld, Port, denen der erste Preis, den Frls. Bachmann und Sigl, welchen der zweite Preis zuertheilt wurde, an. Aufgeführt wurde der dritte Act von Mignon, aus Czar und Zimmermann, wie es im Programme heisst: „Scene und Duett", erster Akt aus Martha, Duett des dritten Aktes aus „Hugenotten" und Duett und ein Theil des ersten Finale aus „Don Juan".

Bücher und Musikalien.

Neue Unterrichtswerke.

Besprochen von A. Naubert.

Adolf Bruné, op. 25. Elementarklavierschule für die zarte Jugend. (Werschetz, J. F. Wettel.) Dies kleine Werk zeichnet sich vor andern dadurch aus, dass es in zwei Heften erschienen ist, das eine Heft enthält erläuternden Text für den Lehrer (Preis Mk. 1), das andere Leseübungen für den Schüler (Preis Mk. 3). Das erste ist für den ungeübten Lehrer eine sehr angenehme Beigabe, indem er aus demselben die Vertheilung und Behandlung des Lehrstoffs zu ersehen im Stande ist. Auf Besonderheiten denke ich später zurück zu kommen. Das zweite enthält auf 38 Seiten 108 Stücke, durch die der Schüler ungefähr soweit gebracht werden soll, die leichteren No. aus Bertinis, 12 Präludien und Stücke spielen zu können. Von Tonarten sind nur C-dur, A-moll, G-dur und F-dur verwendet. Die Stufenfolge der kleinen Sachen ist gut, einige Absonderheiten z. B. in No. 62 die plötzliche Anwendung des Daumenuntersatzes in der linken Hand und das Zusammenziehen derselben, so dass von zwei nebenliegenden Tasten die eine, e, mit dem 1., die andere, d, mit dem 4. Finger zu spielen sind, erklären sich aus den gleichzeitig, nach Anweisung des 1. Heftes, vom Schüler auswendig zu machenden Fingerübungen. Ich glaube an die Möglichkeit, den Schüler nach dieser Schule auf den erzielten Standpunkt bringen zu können. Das Heft beginnt mit einer Note, e, auf der ersten Linie des Violinschlüssels und bringt nach und nach die andern dazu. Aehnlich geschieht die Einführung der Bassnoten. Zu den ersten 39 Uebungen, die zuerst in einem System, dann in zwei Linien aber in Oktaven geschrieben sind, ist für den Lehrer eine Sekundapartbie gesetzt. In der Erläuterung für den Lehrer finden wir kurz nach Beginn, nach dem 16. Uebungsstück, Fingerübungen mit einem Stützfinger eingeführt. (In derselben Zeit wird der Schüler zum Notenschreiben veranlasst, eine lobenswerthe Einrichtung.) Dass den einfachsten Fingerübungen sehr bald Daumenuntersatzübungen, auch mit Stützfinger, gebracht werden, scheint mir fast etwas verfrüht, doch will ich für einige Schüler das nicht verwerfen. Die Art der Einführung der Hilfslinien ist ganz anschaulich und praktisch, überhaupt ist von vornherein auf Anschaulichkeit gegeben. Die Darstellung der Durtonleiter und der Bau derselben ist möglichst klar gemacht. Der erläuternde Theil ist dem praktischen in einigen Beziehungen vorauf, er enthält verschiedene Sachen, von denen in andern keine Rede ist, die aber dem angehenden Lehrer von Nutzen sind. Zu den oben angedeuteten Absonderheiten rechne ich folgende: Bruné nennt unser ♮, b Quadrat. den „Auflöser", den Ton b, „hes", die Tonart B-dur „Hes-dur". Das weicht vom herkömmlichen ab und ist, da besonders die letzte Bezeichnung durchaus als uneingeführt zu betrachten ist, für den Schüler später vielleicht verirrend. In den, dem erläuternden Hefte beigegebenen Tonleitern finden sich drei Molltonleitern, unsere harmonische, die melodische und eine, die aufwärts melodisch, abwärts harmonisch ist. Den praktischen Nutzen sehe ich nicht ein. Am Schlusse des Textheftes sind Regeln über Verzierungen, Ausdruckszeichen etc. in kürze gegeben. Das ganze Werk ist von den oben angegebenen Eigenheiten abgesehen, nicht unpraktisch und ungeübten Lehrern bezw. Lehrerinnen wohl zu empfehlen.

Bernhard Ziehn. System der Uebungen für Klavierspieler und: Ein Lehrgang für den ersten Unterricht. (Hamburg, Hugo Pohle.) I. Theil Pr. 5 Mk. II. Theil Pr. 3 Mk.) Der Verfasser schickt seinem ersten Theil folgendes Vorwort voraus: „Da eine Hand die Umkehrung der andern ist, so wird eine gleichmässige Ausbildung beider Hände nur dann erreicht werden können, wenn die Aufgaben der einen Hand denen der andern genau entsprechen. Nach diesem Grundsatze ist in dem vorliegenden Buche der Uebungsstoff eingerichtet und zwar in möglichster Vollständigkeit und Mannichfaltigkeit. Dann folgen Bemerkungen über Abkürzungen und Anweisungen zum Studium, von denen die eine wichtig ist: „Was gebunden gespielt werden kann, ist gebunden zu

spielen". Der verarbeitete Stoff umfasst die chromatische, sowie die Dur- und Molltonleiter, aller Art Fingerübungen, Terzen, Sexten und Oktavenübungen, die Dur-Moll- und verminderten Dreiklänge, die verschiedenen Arten der Septimenakkorde und Akkorde mit zufälligen Dissonanzen etc. Das Prinzip, jeder Hand ihrem Baue entsprechend, die gleiche Uebung zu geben, ist mit Strenge durchgeführt. Daraus ergiebt sich, dass bei Uebungen, die mit beiden Händen gleichzeitig gemacht werden, stets Gegenbewegung stattfindet und gleicher Fingersatz vorhanden ist, auch ist Sorge getragen, dass dabei jederzeit der gleiche Finger Ober- oder Untertaste zu nehmen hat. So beginnt z. B. die chromatische Tonleiter mit d, dem Sextaccorde in der rechten Hand steht der Quartsextaccord in der linken gegenüber, dem gebrochenen Dreiklange von d moll in der rechten Hand folgt der G-dur-Akkord in der linken, dem D-dur rechts der g-moll links, dem Quartsextakkorde von g-moll rechts der D dur-6-akkord links, G-dur $^6/_4$ rechts, d-moll 6 links, h-moll 6 rechts, B dur $^6/_4$ links etc. Man sieht, wie genau der Grundsatz durchgeführt ist. Bei den Akkordbrechungen herrscht die grösste Mannichfaltigkeit und ebenso die gewissenhafteste Befolgung des Prinzips. Dadurch, dass der Stoff von der Tonleiter und dem Dreiklange ausgehend stufenmässig fortgeführt ist, wird dem Spieler eine Uebersicht und Beherrschung des Tonmaterials zu eigen. Die eingestreuten Bemerkungen über das Wesen der einzelnen Materien (Tonleiter, Dreiklang, Septimenakkord etc.) geben eine sichere Kenntniss unserer Theorie über den Bau der einzelnen Gegenstände. Ihre Verwendung und Verbindung lehren sie natürlich nicht kennen. Nach Bewältigung des reichen Stoffes hat der Schüler gewiss eine gute, gleichmässige gymnastische Fingerbildung beider Hände erreicht, soweit sich dieselbe auf das gebundene Spiel erstreckt, für das Handgelenk ist jedoch wenig gethan und die verschiedenen Arten des Stakkato sind gar nicht geübt. Der zweite Theil des Werkes, den der Verfasser einen Lehrzweig für den ersten Unterricht nennt, enthält dieselben Uebungen, wie der erste Theil, nur fehlen die Terz- und Sextentonleitern, ausser C-dur, die Oktavengänge, die Akkorde mit zufälligen Dissonanzen etc. Dafür ist der übermässige Dreiklang mehr vorhanden. Der Lehrgang beginnt mit dem Satze: „Der Schüler ist auf die abwechselnden Gruppen der 2. und 3. Obertasten aufmerksam zu machen. Die Untertaste links von der Gruppe der 2 Obertasten heisst c, die Untertaste links von der Gruppe der 3 Obertasten f". Nach dieser Unterweisung folgt eine Fingerübung mit den 4 ersten Fingern und fortrückenden Händen: c d e f, d e f g, e f g a etc. (links Gegenbewegung) durch 3 Octaven. Dann folgen die Namen der andern Untertasten, dann die erste Fingerübung in der Umkehrung: f e d c, g f e d etc. Hierauf sagt der Lehrer dem Schüler, dass eine Taste von der andern einen halben Ton entfernt sei (Ober- und Untertasten als „gleichberechtigt" angesehen). Uebung: Chromatische Tonleiter mit d beginnend, Fingersatzregel, dann dieselbe von as beginnend, Gegenbewegung, durch zwei Oktaven. Nun erfährt der Schüler die Namen der Ober- und Untertasten als „Erhöhungen und Vertiefungen". Der Schüler bildet Terzen, dann Dreiklänge, als Uebung folgt der gebrochene Dreiklang von C-dur rechts mit c, links abwärts mit g beginnend durch 3 Oktaven (jede Hand allein). Auf der folgenden Seite kommen Dur- und Moll Dreiklänge und verminderte Septimenakkorde, letztere als Uebung gebrochen mit abwechselnden Händen durch vier Oktaven. Nun wendet sich das Werk zur Bildung der Durtonleiter und dann zur Umkehrung der Dreiklänge. Alle Uebungen sind nach der Weisung des Verfassers „auswendig" darzustellen. Es liegt auf der Hand, dass auf diese Weise das Gedächtniss und auch das Verständniss für den Bau und die Umkehrung und Zerlegung der Akkorde gefördert werden, aber im Grunde ist das doch nichts anders, als wenn ich einen Schüler der Deutschen Sprache nur die verschiedensten Wortarten kennen lehrte, ihm auch das Dekliniren, Conjugiren etc, die Steigerung und alles das beibrächte, aber nicht darauf hinausging, ihm auch die Verwendung dieses Materials zum Satze zu lehren, ihn nicht einmal mit Lektüre beschäftigte, damit er doch wenigstens sähe, wie alles, was er kennen gelernt hat, verwendet wird. Und dies Beispiel trifft noch nicht einmal genügend zu, denn schon im Vortrage des Lehrers würde der Schüler ja die Verwendung des Gelernten bemerken können und hören, dass z. B. oberhalb und unterhalb den Genitiv nach sich ziehen, hier aber findet er nur den Septimenaccord c e g b und erfährt und hört nicht die sehnsüchtig erwartete Lösung nach f a c. Und wenn der Schüler nun glücklich am Ende des Werkes angekommen ist und alle die technischen Aufgaben gelöst und seine Finger so geschult hat, dass sie die verzwicktesten Akkordbrechungen spielen können etc., hat er denn die Fähigkeit, irgend ein Stück zu spielen? Ich möchte es bezweifeln. Und wird denn jeder Schüler den Weg zurücklegen können, der ihm zugemuthet wird? Erwachsene und Energievolle mögen die Kraft und Ausdauer haben, Kindern möchte ich sie absprechen und abgesehen davon, ob bei der Unruhe, in die die Hände von Anfang an gesetzt werden, ein gesunder, sicherer Anschlag entwickelt werden kann, wo sind die andern Anschlagsarten ausser dem Legato geblieben? Und was ist der reelle Nutzen von all' dem Wissen? Dass h d f as ein verminderter und h d f g ein Dominantseptimenakkord (? D. R.) ist, das ist doch nicht das Ziel eines theoretischen Unterrichts. Der Verleger sagt in seinem Prospekte: er lade zur Prüfung des Werkes alle ein, denen der Klavierunterricht mehr ist, als eine rein mechanische Abrichtung und das Klavierspiel mehr als ein rein sinnliches Unterhaltungsmittel". Das Werk erstrebt in erster Reihe nur technisches, gymnastisches Können, dass der Schüler weiss, dass er eben einen verminderten, übermässigen, oder sonst was für einen Akkord einfach oder kreuzweis oder sonst wie gebrochen gespielt hat, macht ihn doch noch nicht musikalisch oder zum Verstehen eines musikalischen Kunstwerks fähig? Dass der Hörer weiss, das Eroicathema besteht aus dem Es-dur-Dreiklange, das befördert doch nicht sein Verstehen und seine Aufnahmefähigkeit? Wer ein rein sinnliches Unterhaltungsmittel im Klavierspiel sucht,

der darf allerdings diese Schule nicht zur Hand nehmen, denn nach der Seite hin bietet sie nicht das Mindeste. Ich stehe nicht an, das „System der Uebungen" als sehr nützlich, wenn auch die Technik nicht erschöpfend, zu empfehlen, aber den aus diesem System extrahirten Lehrgang für Anfänger als eine Klavierschule für Anfänger, sogar „Notenunkundige" wie der Verleger sagt, und noch dazu als eine der besten der Neuzeit und deren Anforderungen entsprechende ansehen zu können, auf den Standpunkt kann ich mich nicht schwingen. Wohl aber halte ich das Werk neben einer guten Schule gebraucht für nützlich in den behandelten Disciplinen. Auch den theoretischen Ueberblick über Reichthum und Bildung des musikalischen Materials halte ich als eine sehr gute Vorbereitung für den speziellen Unterricht in der Theorie, oder noch besser mit demselben gleichzeitig durchgearbeitet, als ein sehr förderndes Hilfsmittel, nur alles Heil in dem im Werke gebotenen **allein** suchen und finden zu wollen, das halte ich für falsch. Ich empfehle beide Sachen den Lehrern aufs angelegentlichste, in Verbindung mit einer Schule und theoretischem Unterricht werden sie gewiss nützen und die gewissenhafte Arbeit des Autors lohnen.

Das erste Semester des Klavierschülers, eine Vorschule von W. Drabitius. 2. Auflage. Berlin, Carl Paez.

Nach Inhalt und Umfang wesentlich verändert, giebt uns dies Veranlassung nochmals auf obiges Werk hinzuweisen, und dessen Tendenz mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Gleich wie der Sänger darauf bedacht sein muss, zunächst die Stimmorgane zu schulen und das hierzu verwendbare Uebungsmaterial auch diesem Zweck durchaus dienstbar zu machen ist; ähnlich der Klavierlehrer. Vorliegende Methode zeigt das „Wie". Sie erstrebt zuerst eine feste Grundlage für die Ausbildung der Hand. Namentlich findet der Knöchelgelenkanschlag, diese unentbehrlichste Bedingung für das Legato-Spiel, die ausgiebigste Berücksichtigung. Der hierbei eingeschlagene Weg ist eigenartig, aber höchst zweckentsprechend, und, was nicht gering angeschlagen werden darf – echt musikalisch. Das Werk kultivirt anfangs das Ensemble-Spiel, wenngleich nicht obligatorisch. Diejenigen, welche dieser Methode nicht geneigt sind, mögen Heft II. und III. einstweilen zurücklegen. Ein Theil des in diesen Heften enthaltenen Lehrstoffes wird nämlich in Heft IV. à 2 ms. in der Art umgewandelt, dass die linke Hand (bisher gingen beide Hände in Oktaven) eine eigene, selbständige Führung übernimmt. Da die meisten dieser Stücke mit stillstehender rechter Hand und ähnlicher Lage für die linke gesetzt sind, so werden dieselben auch dem wenig begabten Schüler keine erheblichen Schwierigkeiten bereiten und bilden so nach Bedürfniss einen natürlichen, durchaus angemessenen Anschluss an Heft I. Strebsame Lehrer sollten nicht ermangeln, von obigem Werke Kenntniss zu nehmen. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Löschhorn: Oktavenschule, op. 176 } Leipzig,
" Tonleiterschule, „ 177 } Peters.
Ausgezeichnete Unterrichtswerke.

A. Naubert: Im Kahne. op. 28, No. 1. Leipzig, Kassel, P. Voigt.
= Field, Nocturne, No. 1 und 5.

Anregung und Unterhaltung.

Ist das Singen gesundheitfördernd?

Gesang verschönt nicht nur das Leben und darum: Singe, wem Gesang gegeben! sondern das Singen ist auch ein ganz besonderes die Gesundheit förderndes Mittel. Durch richtiges, gutes Singen wird eine Lungengymnastik getrieben, wie sie schöner gar nicht gedacht werden kann. Ein kräftiges Aussingen, Anhalten des Tones entlastet die Lungen von einer ganzen Masse von Kohlensäure und durch das nunmehr erfolgende Einathmen der zur nächsten Tonreihe nöthigen Luftmasse wird eine grosse Quantität atmosphärischer, sauerstoffreicher Luft in die Lungen befördert, und wer weiss, was solches Luftmaterial für die Lungen nicht nur, sondern auch für den ganzen Organismus, für Blut und Nervenleben für unendlichen Werth hat, wird gewiss die Forderung gerecht finden: Singe, wem Gesang gegeben! Aber durch die kräftige Lungengymnastik werden auch die Herzthätigkeiten und die Funktionen der Blutgefässe der verschiedensten Art in belebte Thätigkeit versetzt und eine ganze Reihe von Störungen, Stauungen, Anschoppungen verhindert, gehoben. Dem Gesange muss man also eine bedeutungsvolle Rolle unter den Faktoren der Gesundheitspflege einräumen. Und doch, merkwürdiger Weise vielleicht?! sind mir so häufig Sänger vorgekommen, die lungenleidend waren, die mit ihren Respirationsorganen im Streite lagen. Worin liegt das, birgt das nicht einen Widerspruch mit dem oben Gesagten? Wir wollen sehen. Beim Singen wird aus den Lungen viel Kohlensäure, diese der Gesundheit so schädliche Gasart, entführt und dem Organismus durch das folgende kräftige Einathmen viel sauerstoffreiches Athmungsmaterial zugeführt. So ist die Meinung. Das erste findet in jedem Falle statt, ob das zweite auch? Dies in folgendem Falle. Wenn der Gesang in freier Natur, in Feld und Wald, in Wiese und Hain, in Berg und Thal ausgeführt wird, gewiss. Aber, wo pflegen unsere Sänger und Sängerinnen, unsere Knaben und Mädchen zumeist den Gesang? In Gesangvereinen, Tanzkränzchen, Schulzimmern, wo die Fenster gut geschlossen werden und die den Gesang Uebenden

gewöhnlich den Raum gründlich füllen, oft so, dass kein Apfel zur Erde kann. Was muss nun geschehen? Durch die Beleuchtung, durch die Sauerstoffbedürftigkeit der Anwesenden wird die Luft im geschlossenen Raume bald sauerstoffarm; durch das kräftige Ausathmen beim Singen bald kohlensäurereich. Anstatt nun seine Lunge mit guter Luft zu füllen, wird ihr schlechte, verdorbene Luft zugeführt. Die nothwendige Folge muss sein, Schaden für den Singenden und dessen Respirationsorgane, für den ganzen Körper. Es liegt dies wohl ziemlich klar auf der Hand. Soll der Gesang wirklich gesundheitsfördernd sein, so muss er in guter Luft ins Werk gesetzt werden und natürlich auch nach den Regeln der richtigen Athmung und bei guter Haltung. Der Singende muss Luftfreund sein. Gesundheit vernichtend aber geradezu wirkt das Singen auf den Körper, wenn es in qualmerfülltem Raume geschieht. Viele in gesundheitlicher Beziehung gut angelegte Menschen haben sich dadurch zu Grunde gerichtet, dass sie es über sich gewinnen konnten, da zu singen, wo man den Tabaksrauch kaum mit der Säbelklinge zu durchhauen im Stande war. Verständiges Singen im gut gelüfteten Raume oder besser noch in freier Gottesnatur wirkt stets Segen bringend auf die Gesundheit; das Singen auf der „Höhe" stärkt die Brust, kräftigt die Lungen, reinigt das Blut, erhebt das Gemüth, beglückt den ganzen Menschen. Darum: Singe, wem Gesang gegeben, dass es Feld und Wald durchschallt! (Zeitsch. d. Stammvereins für volksverständl. Gesundheitspflege.)

Bis 18. August bitte ich Briefe und andere für mich bestimmte Sendungen nach Buckow bei Müncheberg a. d. Ostbahn zu richten. **E. Breslaur.**

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 16. **Berlin, 15. August 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Die lyrische Musik des Mittelalters.

Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

(Hierzu eine Noten-Beilage.)

So hat der Meistergesang für die spezielle Entwicklung der Musik wenig beigetragen, es war einzig die Lust am Gesange, die die endlosen, aber in sich auch unmusikalischen Texte, noch mit Musik umkleidete. Sein Verdienst mag nach der dichterischen Seite etwas schwerer in's Gewicht fallen, indem er den Reim sorgfältiger ausbilden half, sein Schwerpunkt aber ruht in seinem kultur- und sittengeschichtlichem Elemente, er repräsentirt uns getreu seine Zeit, die streng sittliche Ehrbarkeit, die häusliche Genügsamkeit des deutschen Bürgerstandes.

In den übrigen Ländern hatte die Kunst einen ähnlichen Weg eingeschlagen, sie war aus den Händen der Edlen in bürgerliche Verhältnisse übergegangen. Aus einer Vereinigung von sieben Bürgern in Toulose „sept Trobadors de Tolosa", hatte sich eine fortbestehende Gesellschaftt gebildet, die öffentliche, poetisch musikalische Wettkämpfe hielt, und die den besten Sänger mit einem Veilchen, einer silbernen Rose, und anderen Preisen lohnte. Ludwig XIV. hatte die Stiftung zur „Academie des jeux floraux" erhoben. Im nördlichen Frankreich und Belgien finden wir das Ebenbild des deutschen Meistergesanges, Wettsingen und Preise, die unter Kontrolle der Werber „li bon entendeour", standen, und sich die Vereine der „rhétoriciens" nannten; sie fingen mit der Zeit an, die Musik gänzlich zu vernachlässigen, und nur die Dichtkunst, wenn auch in derselben ängstlichen und befangenen, und nur auf Silbenzählen und Reimen bedachten Weise, zu pflegen. Indirekt leisteten sie damit der Musik einen grossen Dienst, sie fing, vorzugsweise in Belgien, frühzeitig an, ihre eigenen selbstständigen Wege einzuschlagen.

So war denn nach dem fröhlichen Aufschwunge des Minnesangs, den wir immer nur eine künstliche, exotische Blüthe nennen können, durch die zopfig starre Weise der Meistersinger rasch grenzenloseste Ernüchterung und Schematismus eingetreten, und kein Pfad führte die holde Kunst von diesem lichtlosen Abwege wieder in das frische, goldene Sonnenlicht zurück. Aber ihre unsterbliche Seele war längst den Arbeitshänden der wackeren Bürger entflohen, und hatte eine andere Zufluchtstätte gesucht und gefunden; schon im Anfang dieses Briefes hatte ich Sie, theure Freundin, auf das Volkslied aufmerksam gemacht, und tief aus dem Volkesherzen quoll es jetzt empor, und das Lied, welches dem Volkesmunde entströmte, es wurde bedeutungsvoll und fruchttragend für die ganze fernere Musikentwicklung. Das Volk hatte längst, unbekümmert um die künstlichen Weisen der Vornehmen, die zopfigen „Töne" der Bürger, seine eigenen Lieder gesungen; es sang sie aus innerster Empfindung heraus, nur das wirklich Erlebte und Erfahrene zum Stoff seiner Dichtungen wählend; wessen das Herz voll ist, dess strömt der Mund über, und was der Augenblick erschaffen, was der Einzelne erdacht, das legt sich der Andere in seiner Weise zurecht; das ganze Volk dichtet und komponirt daran, bis es endlich eine bestimmte Gestalt, aber nun auch unverwüstliche Lebenskraft für Jahrhunderte gewonnen hat. Das Volkslied ist eine Wald- und Feldblume, die morgens in stiller Anmuth erblüht ist, und von der Niemand zu sagen weiss, woher sie stammt, und wer sie gepflanzt hat. Neben dem gregorianischen Gesange ist wohl keine Macht in der Entwicklung der Musik von glei-

cher Bedeutung, wie das Volkslied. Es ist ein unversiegbarer Quell, aus dem die Meister aller Jahrhunderte geschöpft, und dessen Ursprung bis in das 12. Jahrhundert zurück zu verfolgen ist Die ersten Anfänge des Volksliedes finden wir bereits in den Prosen und Sequenzen des Kirchengesanges, wo ja die Lust des Volkes am Gesange sich zuerst Genüge zu schaffen suchte. Noch waren es aber keine selbständigen Melodien, diese konnten sich erst entwickeln, als das Volk frei wurde von dem herrschenden Priesterthum, als es anfing seine Gottesverehrung in eigener Weise austönen und ausklingen zu lassen. Vorzugsweise entnahm es auch jetzt noch seine Stoffe den heiligen Legenden, aber schon aus dem 14. Jahrhundert berichtet die Limburger Chronik von einer ganzen Reihe weltlicher Lieder, die „seien gemein zu singen und zu pfeifen in allen diesen Landen und zu aller Freuden". Dieselbe Chronik erzählt von einem Mönche, der war krank und mit dem Aussatz behaftet, aber er sang und erdachte viele Lieder, und was er sang, das „sungen die Leute alle gern, und die Meister pfiffen und alle Spielleut furten den Gesang und das Gedicht, und was das alles lustiglich zu hören "

Von jenen ersten Liedern ist uns leider nur wenig, und auch dieses nur in Bruchstücken erhalten. — Den erwachenden Strom der Begeisterung suchte die Kirche vergebens zu hemmen, vergebens waren die Verbote der Geistlichen, deutsche Lieder beim Gottesdienst zuzulassen, die Bewegung liess sich nicht mehr zurückdrängen, und beim Beginn des Kampfes gegen die römische Priesterherrschaft im 16. Jahrhundert brach das deutsche Lied in tausenden von Blüthen und vom ganzen Volke gesungen hervor.

Das Volkslied nimmt das wirklich Erlebte zum Stoff seiner Lieder, das volle Menschenleben giebt den Inhalt zu seinen Dichtungen, und so einfach und klar sind seine Empfindungen, dass das Gesungene gleichsam etwas Vorhandenes ist, dass jeder es in gleicher Weise in sich trägt, und unwillkürlich mit einstimmt in das, was ihm entgegentönt. Das Volk singt nur, wenn ihm das Herz voll ist, sei es in Freud' oder Leid, in jubelnder Begeisterung oder klagender Sehnsucht, aber dann muss es auch seine Bewegung austönen, und durch diese zwingende Nothwendigkeit erhält das Volkslied das charakteristische Gepräge. Das Lied bekommt dadurch, weil das Volk nur das singt, was es im Augenblick empfindet, und das schildert, was ihm im Moment durch die Seele geht, ohne jedes Beiwerk oder nähere Erklärung, seine knappe, gedrungene Form, die soviel dazu beiträgt, dass es rasch von Mund zu Mund getragen werden kann. Und noch mehr wie die Dichtung ist die Melodie des Volksliedes im Stande, die Empfindung des Einzelnen zu unmittelbarem Ausdruck zu bringen, die, da das Volkslied nur seinem Gefühlsdrange folgt, den Strömungen des Gemüths in seinen Hebungen und Senkungen, dadurch genau die Stimmung kennzeichnet, die ihm den Ausdruck geliehen hat.

Die musikalische Form zu vollenden muss jetzt die Dichtung der Melodie dienstbar werden, Wortwiederholungen wie:

Da oben auf dem Berge, dölpel, dölpel, dölpel,
Da steht ein altes Haus —

oder oft ganz wunderliche Silbenkombinationen:

Lirum, bilirum, lirum, lirum,

werden zusammengestellt, nur um dem musikalischen Ausdruck zu genügen und die Form abzurunden, und das ist es denn vorzugsweise, was dem Liede die allgemeine und schnelle Verbreitung giebt.

So tönt das Lied von Mund zu Mund, in den Gassen und in den Schenken, auf der Landstrasse singt es der Wandersmann, und trägt es weiter in die Ferne, bald kennt und singt es das ganze Land, ohne dass man weiss, wer es erfunden und gedichtet, und ohne dass das Bedürfniss vorhanden wäre, es in Notenschrift zu fixiren. Aber es hat zu allen Zeiten Sammler gegeben und im 14. und 15 Jahrhundert haben unsere grössten deutschen Musiker wie Heinrich Finck, Heinrich Isaack u. A. den Schatz frischer, fröhlicher Volkslieder gesammelt und in kunstreicher Weise bearbeitet.

Wenn ich Ihnen zum Schluss auch noch wieder einige Proben des deutschen Volksliedes vorlege, so genügt das Wenige doch nicht zu dem, was ich gerne bezwecken möchte, nämlich, dass Sie unser deutsches Volkslied liebgewinnen. Ich empfehle Ihnen daher einige Werke zum Selbstnachschlagen, Sie finden manches schöne treuherzige Lied in dem Werke von C. F. Becker: „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte", in Schneider und Reissmanns Werken über „das deutsche Lied", in Kiesewetter, Ambros u. s. w. Interessanter ist es freilich noch, wenn man die alten Codices in den Bibliotheken selbst aufschlagen kann, in dem ursprünglichen Kleide, den eckigen, unregelmässigen Notenköpfen, und der veralteten, aber charakteristischen Handschrift, lockt es uns noch viel mehr in das Märchenland vergangener Zeiten hinein; aus den schmucklosen, sinnigen, oft auch etwas derben und ungezwungenen Weisen blickt der deutsche Volksgeist mit all seiner Tiefe und Innigkeit, seiner Poesie und seinem Humor, uns mit treuen, blauen Augen an, und zieht uns mit magischer Gewalt in seinen Zauberbann. Die gelehrten Musiker erkannten wohl den unverwüstlichen Schatz dieser Volksmelodien, sie haben daraus geschöpft und der Kontrapunktik, die gar zu leicht in Schematismus ausartet, stets frische belebende Elemente zugeführt. Fast allen kirchlichen Kompositionen, den Messen u. dergl. liegt eines jener einfachen, kernigen und schmucklosen Volkslieder zu Grunde, auf dem die grossen Meister dann ihre kunstvollen Werke mit dem reichen Stimmengeflecht aufbauten. Hier entfaltet sich die stille bescheidene Blume oft zu wunderbarer Pracht, oft aber auch wurde sie von den überwuchernden Schlinggewächsen erstickt und unkenntlich gemacht. Manches Lied ist in der Umhüllung gar nicht wieder zu erkennen, da es sich, dem Tonsatz zu Liebe, Ausdehnungen oder Verkürzungen gefallen lassen muss, so dass es seine ursprüngliche Gestaltung ganz verliert.

In ähnlicher Weise, wie das deutsche Volkslied, trug auch das französische und niederländische zur Entwicklung der Kunst bei. Hauptsächlich waren es die Niederländer, bei denen sich die Kontrapunktik am frühesten entwickelte, die das belebende Element

ihres Schaffens aus dem frischen Urquell der Volksstimme schöpften. Ihren kirchlichen Werken liegt fast immer ein Volksmotiv als Tenorstimme zu Grunde, dem sie dann ihr reiches, kontrapunktisches Stimmengeflecht hinzufügten. Manche Melodien erfreuten sich einer ganz besonderen Gunst, es giebt einzelne, wie das schon sehr früh verbreitete „l'homme armé", über das fast jeder Meister eine Messe als Probe seiner Kunst schrieb. Die französischen Volkslieder zeichnen sich durch einen graziösen, leicht flüssigen Styl aus, in den chansons der heutigen Tage klingt noch immer ein verwandter Zug nach. Zu geringerer Bedeutung gelangten das Volkslied auf italienischem und spanischem Boden, obgleich auch dort die Kunstmusik, als sie aus dem volksthümlichen Element zu schöpfen begann, erst zu freierer Entfaltung gelangte, und viel von ihrer schwerfälligen Feierlichkeit abstreifte.

Eine eigenthümliche Vereinigung geistlichen und weltlichen Gesanges, eine Stätte, wo sich beide auf neutralem Boden friedlich die Hand reichten, waren die geistlichen Schauspiele, welche theils Andachtsübungen, theils Volksbelustigungen waren. Den Stoff zu diesen Schauspielen liefert die christliche Legende, es sind Passionsspiele, Osterspiele und Marienklagen, und die Musik, die den Hauptbestandtheil der Dichtungen ausmacht, ist theils wirklich ritualer Kirchengesang, theils aber auch freie Erfindung, die sich mit einem gewissen pathetischen Zuge den Sequenzen-Melodien anschmiegt. Das Volk hatte seine Lust an diesen Schauspielen, und je mehr sie sich mit der Zeit von den eigentlich kirchlichen Ceremonien entfernten, je volksthümlicher wird die Musik, und der Humor der Zeit mischte sehr bald komische Episoden dem Ernst der Handlung bei, und da klingt denn der Ton des Volksliedes wieder voll und übermüthig mit seiner kurzen, gedrungenen Fassung in die feierlichen Weisen des kirchlichen Ritualgesanges hinein.

Es ist ein reicher, köstlicher und unverwüstlicher Schatz, den uns das Volk gedichtet und in Melodien geformt; wir werden seinen Spuren wieder und wieder begegnen, wohin wir auch unsere Schritte lenken mögen, und wenn es Zeiten gegeben hat, in denen die Volksstimme anscheinend unterdrückt und ihrer Macht beraubt war, Zeiten, in denen verächtlich auf die freien Schöpfungen einer frischen, urgesunden Lebenskraft geblickt wurde, wie es die gelehrte Poesie des 17. und die zopfige Reimerei des 18. Jahrhunderts that, so fehlte ihr wohl für Zeiten das Verständniss der vorüberwandelnden Generation, aber zu ersticken oder todtzuschweigen war dieselbe nie. Unsrer Zeit blieb es hauptsächlich vorbehalten, die verborgenen Schätze mehr und mehr an das Tageslicht zu ziehen, unsre grössten Dichter und Musiker griffen zu den volksthümlichen Stoffen zurück, und sie sicherten dem Volksliede seinen gebührenden Platz in unserem poetischen und musikalischen Leben, den es in seiner vollen Naturwahrheit als ewig frischer Quell nun auch für immer behaupten wird. (Siehe Beispiel No. 4 in der Beilage zu dieser Nummer.)

Beethoven als religiöser Mensch.

Von **Dr. Alfred Chr. Kalischer.**

(Schluss.)

Vergegenwärtigen wir uns Beethoven als Schöpfer der „Pastoralsymphonie", welche, wie kein anderes Werk, so herrlich Gott in der Natur musikalisch verklärt — dann wissen wir nun auch, wie reiche Nahrung Beethoven's Sinnen und Dichten gerade aus diesem literarischen Werke schöpfen musste. Der Musikschriftsteller Ludwig Nohl hat in seinem 1870 erschienenen Buche „Beethoven's Brevier" unter anderem auch aus diesem Sturm'schen Werke nach des Meisters Strichen und Citaten vieles Werthvolle mitgetheilt.

In besonders hohem Ansehen standen bei Beethoven die von Franzosen Champollion-Figeac aufgefundenen Inschriften im Tempel der Göttin Neith zu Sais in Unter-Aegypten. Es sind diese Sätze: „Ich bin, was da ist." „Ich bin Alles, was war, was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." „Er ist einzig von ihm selbst und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Diese Inschriften, so erzählt Schindler (II. p. 162.), hat Beethoven mit eigener Hand abgeschrieben und sie in einem Rahmen unter Glas stets vor sich auf dem Schreibtische gehabt.

Aus dem die Zeit von 1812—1818 umfassenden Tagebuche Beethoven's mögen nun noch zwei andere Gedanken über Gottes Wesen folgen, von denen der erste der indischen Literatur entlehnt ist und mit gesperrter Schrift geschrieben ist: „Gott ist immateriell, deswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schliessen, dass er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist."

Der folgende Gedanke hat ein gewisses pythagoräisches Gepräge. „Nicht der ungefähre Zusammenlauf der Atome des Akkords hat die Welt gebildet; eingepflanzte Kräfte und Gesetze, die den weisesten Verstand zur Quelle haben, sind ein unwandelbarer Ursprung derjenigen Ordnung gewesen, die aus ihnen nicht von ungefähr, sondern nothwendig fliessen müssen; wenn in der Verfassung der Welt Ordnung und Schönheit wiederleuchten, so ist ein Gott. Allein das Andere ist nicht weniger gegründet; wenn diese Ordnung aus allgemeinen Naturgesetzen hat herfliessen können, so ist die ganze Natur nothwendig eine Wirkung der höchsten Weisheit."

Für uns beanspruchen indess Beethoven's eigene Betrachtungen über Gott, seine Anrufe Gottes, seine Ergebenheit in den Willen der Gottheit ein weit grösseres Interesse. Hierbei werden wir finden, dass Beethoven's Glaube an das direkte Eingreifen eines persönlichen Gottes so fest und nachhaltig war, dass er alle Vorkommnisse seines Lebens, auch die scheinbar nichtigsten, Gott anheimstelle. Hier wird die

Auswahl schwer, so stattlich ist die Menge der hierher gehörigen Worte des Meisters.

Aus dem Jahre 1811 besitzen wir ein allerliebstes Briefchen des Meisters an Elise von der Recke, das ganz hierhergehört:

„So fromm ich auch bin“, heisst es dort, „so kam doch ihre fromme Einladung zu den Naumannischen Kirchenmusiken zu spät, und ich musste — ein Sünder bleiben, der Sie so lange versäumte, so spät einholte, und dann wieder doch nur versäumen musste. — Der Himmel waltet über das Geschick des Mensch- und Unmenschen und so wird auch er mich dem Bessern entgegenführen, wenn auch jetzt nicht, doch einmal wieder, wozu ich Sie geehrte edle Freundin zähle.

„Ihre Gedichte las ich und fand darin den Abdruck Ihres Gefühles und Ihres geistigen Wesens; nächstens erhalten Sie eins davon mit meinen ohnmächtigen Tönen. — Leben Sie wohl, halten Sie etwas auf mich, ich wünsche es sehr, edle Freundin.

Ihr Freund Beethoven.“

Dem sogenannten Tagebuche in Fischhoff's Manuscript aus den Jahren 1812—1818 wäre sehr Vieles zu entnehmen. Das Folgende muss indess für unsern Zweck genügen:

„Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für Andere, für Dich giebt's kein Glück mehr als in Dir selbst, in Deiner Kunst — o Gott! gieb mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln.“

Dann am 13. Mai 1813: „Eine grosse Handlung welche sein kann, zu unterlassen und so bleiben — o welcher Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schrekliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausübung; o Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen Beethoven herab, lass es nicht länger so dauern.“

Ferner: „Ergebung — Ergebung — Ergebung, so gewinnen wir noch beim höchsten Elend und machen uns würdig, dass Gott unsere Fehler — —

„Wegen T.“ — heisst es ein andermal, „ist nichts anders als Gott es anheimzustellen, nie dort hinzugehen, wo man Unrecht aus Schwachheit begehen könnte, nur ihm, ihm allein dem allwissenden Gott sei dieses überlassen!“ —

Dann folgende tiefergreifende Klage:

„Gott helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen, erhöre mein Flehen, doch für die Zukunft nur mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends sich jetzt eine Möglichkeit dahin zeigt, o hartes Geschick, o grausames Verhängniss, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie.“ — —

Und späterhin in noch inbrünstigerer Demuth:

„Es sei möglich gewesen ohne Kränkung der Wittwe, es war aber nicht an dem, und du Allmächtiger siehst in mein Herz, weisst, dass ich mein eigenes Beste um meines theuren Karl willen zurückgesetzt habe, segne mein Werk, segne die Wittwe. warum kann ich nicht ganz meinem Herzen folgen und sie die Wittwe fürder — (Lücke)

„Gott, Gott mein Hort, mein Fels, o mein Alles, du siehst mein Inneres und weisst, wie wehe es mir thut, Jemanden leiden machen müssen bei meinem guten Werke für meinen theuren Karl!!! o höre stets Unaussprechlicher, höre mich — Deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen.“

Und endlich noch dies: „Gelassen will ich mich also allen Veränderungen unterwerfen und nur auf Deine unwandelbare Güte, o Gott, mein ganzes Vertrauen setzen.“

An seinen hohen Freund, den Erzherzog Rudolf, schreibt Beethoven im Jahre 1821: „Vieles liegt in meiner traurigen Lage, was meine ökonomischen Umstände betrifft. Bisher hoffte ich durch alle möglichen Anstrengungen endlich darüber zu siegen; Gott, der mein Inneres kennt und weiss, wie ich als Mensch überall meine Pflichten, die mir die Menschlichkeit, Gott und die Natur gebieten, auf das heiligste erfülle, wird mich wohl endlich einmal diesen Trübsalen entreissen.“

Nach solchen Proben muss wohl auch der hartnäckigste Skeptiker einräumen, dass Beethoven nicht nur ein so allgemein-religiöser Mensch gewesen sei, sondern dass er felsenfest an einen persönlichen, lebendig waltenden Gott glaubte und in diesem Glauben seinen einzigen Himmeltrost fand — Auch alle Diejenigen, die nicht müde werden, zu behaupten, dass Beethoven keine Demuth besessen habe, werden im Angesichte solcher thatsächlichen Beweise bekennen müssen, dass Beethoven als demüthiggläubiger Mensch auch die wahre Demuth seinem geheimnissvollen Schöpfer gegenüber in sich trug und äusserte. Freilich lehrt Beethoven's Leben so recht eigentlich die echte, fromme Demuth von der falschen auf Egoismus beruhenden Demuth unterscheiden. — Manche der hier angeführten Ergüsse seines gläubigen Gemüthes klingen wie ein echt psalmenartiges De profundis. Uebrigens bezeugt jedes Beethoven'sche Adagio die wahre Demuth seines Herzens und die himmlische Schönheit seiner Seele. Die Seelenfülle des Adagios verschwindet ja auch nur darum mehr und mehr aus dem Schaffensleben der neueren Komponisten, weil ihnen diese fromme Demuth von der Art eines Haydn, Mozart und besonders eines Beethoven entweder nur in ganz geringem oder in gar keinem Masse verliehen ist; bei Beethoven wirkt sie darum so sehr intensiv, weil sie wie die heilige Ruhe nach allerheiligstem Kämpfen und Ringen erklingt. —

Darf es nun als bewiesen gelten, dass Beethoven ein wahrhaft gottgläubiger Künstler war, so muss auch noch dargethan werden, dass er ein spezifisch christgläubiger Meister gewesen ist. Schon oben wurde auseinandergesetzt, dass ein Bibelgläubiger, ein Christgläubiger derjenige sei, der gern mit seinem Geistessinnen unter den Geistern der Heiligen Schrift lebt, der vor allem das heilige Vorbild des Heilandes stets vor Augen hat und seinen eigenen Lebenswandel darnach einzurichten bemüht ist. Dass Beethoven in diesem Sinne ein Christ-Gläubiger gewesen, kann für den gar keinem Zweifel unterliegen, der sein Leben und besonders seine Briefe näher kennen lernt. Daraus geht hervor, dass Beethoven die Heilige Schrift, besonders das Evangelium Christi, hoch

und heilig hält und denen zum Studium empfiehlt, deren Seelenheil ihm besonders am Herzen liegt. Die Passion des Heilandes ist stets in ihm lebendig — und oft spielt er in seinen Briefen auf die Einzelheiten dieser Passionsgeschichte an, manchmal selbst nach der Art mittelalterlicher Miniaturmaler, die selbst beim Ernstesten, Heiligsten ihren Humor nicht unterdrücken können. — Allerlei Beispiele aus Beethoven's Briefen sollen das eben Gesagte bekräftigen.

An die Freifrau Dorothea von Ertmann, seine Dorothea-Cäcilia, welcher die Adur-Sonate (op. 101.) gewidmet ist, schreibt der Meister (23. Februar 1817) u. A.: „Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz anderen Mitteln als mit dem Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet sein wollen."

An die edle Frau von Streicher schreibt derselbe humoristisch: „Halten sie ihre Tochter fleissig an, dass sie eine Frau werde. — Heute ist eben Sonntag, soll ich Ihnen noch etwas aus dem Evangelium vorlesen: „Liebet euch unter einander." In einem Briefe an Bolderini, einen wohlbeleibten Flötisten, heisst es: „Lebt wohl Ritter Fahlstaff, seyd nicht zu liederlich, lest das Evangelium und bekehrt euch. Wir sind übrigens euch bestens zugethan. Beethoven."

An seinen Verleger Tobias von Haslinger schreibt Beethoven: „Singt alle Tage die Epistel des heiligen Paulus, geht alle Tage zum Pater Werner, welcher euch das Büchlein anzeigt, wodurch ihr von Stund an in Himmel kommt; ihr seht meine Besorgniss für euer Seelenheil, und ich verbleibe allzeit mit grossem Vergnügen von Ewigkeit zu Ewigkeit euer treuester Schuldner Beethoven."

Auch seinem Bruder Johann schreibt Beethoven wiederholentlich wie folgt: „Lies alle Tage das Evangelium; führe die Epistel Petri und Pauli zu Gemüthe" u. s. w.

Die folgenden zwei Briefstellen, die auf die Passion des Erlösers hinweisen, haben einen gewissen sarkartisch-humoristischen Beigeschmack. Einmal schreibt Beethoven an seine bereits genannte Freundin Frau von Streicher: „Das eine Küchenmädchen hat ein etwas schiefes Gesicht beim Holztragen gemacht, ich hoffe aber, sie wird sich erinnern, dass unser Erlöser sein Kreuz auch auf Golgatha geschleppt hat." Die andere Stelle bezieht sich auf einen jungen Freund Carl Holz, der des Meisters nicht recht würdig war. Auf diesen zielt das Wortspiel in einem Briefe an den Neffen aus dem Jahre 1825: „Hier hat sich", so heisst es darin, „auch einer angetragen, allein ich weiss nicht was er kann. Dem Holz Christi oder dem Span des Holz Christi möchte ich im ersten Augenblick auch nicht zu viel anvertrauen."

Endlich ist noch aus einem Briefe an Vincenz v. Hauschke, worin Beethoven fest zusagt, dass er das Bernhard'sche Oratorium „der Sieg des Kreuzes" gewiss in Musik setzen will, der Schluss der I. Nachschrift „Dero in Christo und Apollo Beethoven" besonders erwähnenswerth. Wie kann denn, so werden Manche fragen, der Christgläubige Beethoven so ohne weiteres Christenthum und Heidenthum vermischen." Nun, derselbe Beethoven sprach's auch ein andermal aus: „Sokrates und Jesus waren mir Muster", hier wie dort mit gutem Rechte. Denn Beethoven war kein einseitiger, starrgläubiger Christ in dem Sinne, dass es eine Entweihung bedeute, wenn neben den frommen Gestalten des Evangeliums ein Geist aus Hellas oder einem andern bedeutenden Kulturvolke genannt wird. Vielmehr bewies Beethoven sein ganzes Leben hindurch das Verständniss für die unantastbare Wahrheit, dass der moderne Kulturmensch seine Geistesbildung in erster Linie sowohl aus Hellas als aus Palästina hernimmt. So war Beethoven ein leidenschaftlicher Verehrer der grichischen Dichter und Philosophen, insonderheit des Vater Homer, dieses epischen Grossmeisters, und hier vorzüglich der Odyssee. Und in Wahrheit darf ja auch die Odyssee als eine Bibel in nuce, als eine wahre Haus- und Herdbibel angesehen werden. Für Beethoven war sie in Wahrheit ein solcher Schatz. Der edle Dulder Odysseus war ihm, dem leidensvollen Tondichter, eine durchaus congeniale Erscheinung. Daher denn auch Beethoven aus keinem Werke so viel excerpirt hat, wie aus Homers Odyssee. Dass das Christenthum wie auch die Musik in ihrer allmähligen Entwicklung dem Hellenenvolk ausserordentlich viel verdanken, mag nur so nebenbei bemerkt werden.

Wie unaufhaltsam auch am Abend des Beethoven-schen Lebens die Kümmernisse auf seine Leidensseele eindrangen, er ward dennoch mit einer immer höheren Erlösung gesegnet, wenn er auch meist gezwungen war, sich als grosser Einsiedler ganz in seine Tonwelt einzuspinnen. Seinem oft ausgesprochenen leitenden Worte: „Jesus und Sokrates waren mir Muster" blieb er bis zu seinem letzten Athemzuge getreu. Freilich musste ihm, je mehr er seinem Ende entgegenging, der Christ-Geist ein trauterer Gefährte werden, als die hohen Geister aus Hellas. Dies trat schon mit dem Momente fest ein, wo er aus tiefster religiöser Inbrunst heraus als katholischer Christ seine hohe Messe zu schreiben begann, wie er denn auch am Abend seines Lebens immer demuthsvoller und gottergebener wurde. Nicht nur in seiner Kunst, auch im wirklichen Leben war er in Wahrheit zu derjenigen Vollendung gekommen, wie sie einem strebenden und ringenden Erdenmenschen nur irgend möglich ist. — Gerade dieses Sehnen nach der Gottesnähe, dieser Zug des Herzens zur Gottheit, der ihn fort und fort klärt und läutert, die stete Arbeit an der Heiligung seiner Seele giebt namentlich seinen Adagios jenen unvergleichlichen Hauch göttlicher Verklärung. In unübertrefflicher Einfachheit und Wahrheit drückt dieses Robert Schumann, der soviel einzig Schönes über Beethoven geschrieben hat, über das Adagio der IX. Sinfonie also aus: „Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung vom Jenseits die Nachblickenden durchschauern."

Und wenn sich auch Vollendeteres in dem Erreichen des höchsten Erdenzieles denken lässt, als es der grossartige Gang des Beethoven'schen Lebens zur Anschauung bringt: das unaufhaltsame Ringen nach der höchsten Himmelspalme in einer so feurigen,

leidenschaftlichen Natur — dazu das hohe Maass des Erreichten lassen ihn als einen wahrhaft Heiligen in der göttlichen Kunst dastehen. Wohl dürfen wir auch auf diesen Heldengeist das Wort des Engels aus dem Erlösungstheil des Göthe'schen Faust anwenden:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben theil genommen,
Begegnet ihm die selige Schaar
Mit herzlichem Willkommen.

So gelangte der einsame Beethoven, dem das Leben fast Nichts von den Freuden und Annehmlichkeiten bieten konnte, wie sie andern Sterblichen zu Theil wurden, immer mehr zur Versöhnung mit sich, mit der Welt und mit Gott; immer mehr ward er zum Bilde der göttlichen Ruhe, Erhabenheit, Weisheit und Milde. Vollkommen gefasst sah er dem Tode entgegen. Nachdem er am 24. März 1827 des Morgens auf sein besonderes Verlangen die heiligen Sterbesacramente in höchster Auferbauung empfangen hatte, begann noch an demselben Tage der Todeskampf, der so schwer und anhaltend war, wie er wohl selten einem Menschen zu Theil wird. Ohne Unterbrechung dauerte der Todeskampf bis zum 26. März, 5¾ Uhr des Abends fort, als der Meister, während sich ein starkes Gewitter unter gewaltigem Hagelschlag entlud, seinen grossmächtigen Geist aushauchte.

Uns aber muss das Leben Beethoven's, das, wie wir sattsam gesehen haben, ein wahrhaftes Leben in Gott war, die ernste Lehre geben, dass alle wahre Kunst Offenbarung des ewigen Gottesgeistes ist, dass nur ein völliges Aufgehen im Reinen und Heiligen eine künstlerische Hoheit und Heiligkeit ermöglicht. Beethoven, wie kein anderer Genius in dem Maasse, führt uns die unumstössliche Wahrheit zu Gemüthe, dass der echte Künstlergeist, der zur Beglückung und Erlösung des Menschengeschlechts auserkoren ist, sich stets als Opferlamm bereit und würdig halten muss. Eine so hehre Mission wohnt dem echten, heiligen Künstlerberufe inne. — Nach Beethoven's heiligem Erdenwallen kann es nicht anders geschehen, als dass Jeder, der in der Kunst als wahrhaft gross gelten will, in allererster Reihe auf sein Herz, auf sein Gemüth geprüft wird. Kann er vor dem rein und klar richtenden Geiste als Mensch nicht bestehen, dann wird das Daniel'sche Gericht: „Mene, mene tekel upharsin" (Daniel 5, 25 ff.) über ihn zu verhängen sein. — Möge uns Allen allen also Beethoven's Leben als Künstler und Mensch immer den richtigen, einzig wahren Weg vorzeichnen, auf dem ein durch die Kunst verklärtes Dasein allein möglich wird.

Konservatorium oder Musikschule.

Von **H. Henkel.**

Nicht in den Reihen der Künstler, wohl aber in dem Kreis der Laien scheint ein Zweifel zu bestehen über die Bedeutung und Aufgabe eines Konservatoriums und einer Musikschule. Mehrfach schon kam die Frage in Anregung und sie taucht zeitweise von neuem auf, welcher Unterschied zwischen Konservatorium und Musikschule bestehe. Wir versuchen in nachfolgenden Zeilen einige Aufklärung zu geben.

Der fremdländische Name Konservatorium stammt aus Italien. Man bezeichnet damit eine Bildungsanstalt, dazu bestimmt, die Tonkunst vorzugsweise zu befördern und in ihrer Reinheit zu bewahren (konserviren). Diese Absicht ward von Wichtigkeit gegenüber dem in früherer Zeit und besonders in Italien und Frankreich herrschenden Ungeschmack in dieser Kunst und dem darniederliegenden Unterrichtswesen. Die ältesten Konservatorien in Italien waren Stiftungen reicher Privatpersonen; begabte Zöglinge beiderlei Geschlechts erhielten darin freien Unterhalt und Unterricht; aber auch Hospitanten konnten gegen Vergütung an letzterem Theil nehmen. Berühmte Tonkünstler, Sänger, Virtuosen und Komponisten gingen aus jenen Schulen hervor. Allmählig aber verblich der Glanz der Konservatorien in Italien, und Frankreich übernahm das Erbe, um es, nach italienischem Vorbild organisirt, in die Hauptstadt Paris einzuführen, wo es dann allmählich bis zu artistischer Vortrefflichkeit und äusserer Grösse unter demNamen „Conservatoire de musique" sich erhob. Vorher war für Pflege des Gesanges wohl schon manches Gute in Frankreich gewirkt worden, aber um so mehr lag der Instrumentalunterricht im Argen. Dieser wurde nunmehr mit in den Lehrplan gezogen und demselben grosse Aufmerksamkeit gewidmet, indem man für alle Arten von Instrumenten tüchtige Lehrer anstellte. Auch die Bildung dramatischer Sängerinnen war besonders berücksichtigt, und eine eigene kleine Bühne war im Lokal des Conservatoire errichtet. Zöglinge, welche bei dem Konkurs den ersten Preis erlangt hatten, wurden als Hilfslehrer angestellt. Der Konkurs für den grossen Preis in der Komposition war für den Glücklichen, welcher letzteren eroberte, zugleich der Anfang einer ruhmreichen Künstlerlaufbahn; denn der Name des Gekrönten hallte in ganz Frankreich wieder. Allmählich kamen auch die Konzerte des Conservatoire zu grosser Berühmtheit durch die Sorgfalt der technischen Ausführung, mit der man namentlich Beethoven'sche Symphonien vortrug. Wie viele Musiker reisten nicht einst nach Paris der wunderbaren Wirkung halber, die das ersterbende pp. des Allegretto der A-dur-Symphonie hervorbrachte, oder auch um sich von der Gleichartigkeit des Striches der Geiger überraschen zu lassen. Tempi passati! Man hört das jetzt ebenso gut in deutschen grösseren Orchestern. In Gründung von Konservatorien ahmten Belgien und Holland ihrem Nachbarlande nach. Die Bedeutung des Pariser Conservatoire trat etwas in

den Hintergrund, als Oesterreich in seinen Städten Prag und Wien mit Gründung von Konservatorien vorging. Zu diesen Anstalten eilten bald Zöglinge aus dem In- und Auslande hin, die dann durch ihre erfreulichen Fortschritte und öffentlichen Leistungen den Ruf derselben hoben und weiter trugen. Als nun endlich im eigentlichen Deutschland und besonders in Norddeutschland derartige Lehranstalten, wenn auch nicht als staatliche und durch die Regierung unterstützte, wohl aber durch Private ins Leben gerufen wurden, da wendete man sich doch lieber zu dem guten deutschen Namen „Musikschule", und unter dieser Bezeichnung haben einst eine besondere Anerkennung erlangt die Schulen zu Königsberg, Dessau (unter Friedrich Schneider's Leitung), zu Elbing, Halberstadt und Halle. Es war aber nicht nur Deutschthümelei, dass man diesen Schulen einen deutschen Namen gab, sondern die italienischen und französischen Konservatorien waren in den üblen Ruf als Dressuranstalten gekommen, „von denen man in Deutschland eben nicht vielmehr als den schönklingenden Namen gebrauchen könne."

Obgleich man den Deutschen nachrühmen kann, dass sie in Wissenschaft und Kunst immer mehr die Sache als den Namen im Auge haben, so glaubte man bei der Gründung der Musikschule in Leipzig (1843) doch wieder den schönklingenden Namen: „Konservatorium", auch schon gegenüber dem Ausland, in Anwendung bringen zu müssen. Mit gleicher Benennung folgten die Lehranstalten zu Dresden und Köln (1850), Stuttgart (1856) und Hamburg. Konservatorien wurden auch bald im Ausland organisirt, so in der Schweiz, England, Schweden, Russland und Amerika. Schon im Jahre 1838 war gelegentlich des grossen Sängerfestes in Frankfurt der Gedanke aufgetaucht, daselbst ein Konservatorium zu gründen. Die wünschenswerthen Mittel mehrten sich von Jahr zu Jahr. Die kühn ergriffene Idee kam leider nicht zur Ausführung. Mit dem angehäuften Vermögen wurde aber die Mozartstiftung ins Leben gerufen, eine segensreich wirkende Anstalt, deren Zweck es ist, einzelnen besonders talentirten Künstlern die Mittel zu ihrer Ausbildung zu gewähren. Im Jahre 1860 eröffneten einige Frankfurter Tonkünstler eine Musikschule, die bis zur Gegenwart sich eines guten Ansehens erfreut. Die gleiche deutsche Bezeichnung wählten auch andere Anstalten mit Vorliebe, wie z. B. München und Würzburg, Amsterdam, Augsburg, Gotha, Karlsruhe, Nürnberg, Schwerin, Weimar u. s. w. Die deutschen Schweizerstädte Basel, Bern und Zürich nennen ihre Anstalten Musikschulen, die französischen Schweizerstädte Genf und Lausanne natürlich Conservatoire. Berlin hat für seine von Joachim geleitete ausgezeichnete Schule den stolzen Namen Hochschule erhalten. In Berlin existiren aber noch eine Menge öffentlicher und privater Musikanstalten von bestem Ruf, welche die verschiedenartigsten Namen tragen. Das erst seit wenigen Jahren in Frankfurt bestehende Dr. Hoch'sche Konservatorium konnte testamentarischer Bestimmung zufolge keinen anderen als diesen Namen erhalten. Die Art seiner Beschaffenheit berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. In gegenwärtiger Zeit, wo die Tonkunst eine so hohe und einflussreiche Stellung einnimmt, wo sie die anerkannte Trägerin der Bildung und Veredelung des Gemüthslebens ist, jetzt, wo die Methode des Unterrichts gegen früher einen so bedeutenden Aufschwung und glänzenden Höhepunkt erreicht hat, kann jede Schule nur lebensfähig gedacht werden, die den Prinzipien solcher Kunstanschauung und Kunststellung Rechnung trägt und ihre Zöglinge in dem Sinne echter Kunstrichtung erzieht. Nennen mag sie sich dann, wie sie will, Konservatorium, Akademie oder Musikschule, sie erfülle nur ihre Aufgaben und Pflichten. In erster Reihe wird es dabei auf die rechte Leitung und die bewährten Lehrer ankommen. In der Person eines Direktors muss ein theoretisch wie praktisch gebildeter Künstler, ein solcher von Kunstbegeisterung und von feinem Sinn für das Gute jeder Richtung vertreten sein. Pädagogische Bildung und Organisationstalent gehören neben rühriger Thätigkeit und kollegialischem Wohlwollen zu den wesentlichen Miteigenschaften einer solchen Stellung. Insbesondere soll er Lehrern und Schülern ein künstlerisches Vorbild sein. Lehrer einer Kunstanstalt aber müssen durch langjährige Erfahrung im Lehrfach erprobte Kräfte sein. Das sind aber meist nur diejenigen, die in dem Lehrberuf eine Lebensaufgabe gefunden haben und sich ihr mit ganzer Hingebung an Zeit und Kraft widmen; dabei noch ausgerüstet sind mit den Eigenschaften der Geduld und Lehrfreudigkeit. Selten nur finden sich diese hier kurz angedeuteten Bedingungen eines Lehrers bei jenen Künstlern, die sich als Virtuosen oder Sänger berühmt gemacht haben, wie aus Erfahrung sich beweisen lässt. Es kommt daher bei einer Kunstanstalt weniger auf hochklingende Namen an, als dass die Träger derselben ihre Aufgabe als Leiter oder Lehrer zu erfüllen verstehen. Das beste Zeugniss für die Bedeutung und den Rang einer solchen Anstalt werden die guten Leistungen ihrer Schüler sein. Man beliebt wohl auch das Verhältniss der Musikschule zum Konservatorium, wie dasjenige des Gymnasiums zur Universität zu betrachten. Es wäre erfreulich, wenn dieser Vergleich ein richtiger wäre. Die Musikschule würde dann gleich dem Gymnasium dem Kunstjünger die gründlichste und vielseitigste Bildung geben, während das Konservatorium, entsprechend der Universität, sich der Fachausbildung des Einzelnen anzunehmen, somit den Komponisten, den Gesangs- oder Instrumental-Virtuosen herauszubilden hätte. Diese Unterschiede finden sich aber in der Praxis ganz und gar nicht, und gar viele Schüler, die sich zu einem Konservatorium melden, müssen gar oft mit einiger Enttäuschung diejenigen musikalischen und technischen Studien nachholen, die sie in jeder guten Schule erst hätten durchmachen können und sollen.

Nach dem hier Mitgetheilten wird es dem urtheilsfähigen Leser nicht schwer werden, den eventuell bestehenden Unterschied zwischen Konservatorium und Musikschule sich klar zu machen. (Frankf. Beob.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Im Luisenstädtischen Theater wurde die Oper des talentvollen Franz v. Holstein: „Der Haideschacht“ zu ersten Male in Berlin aufgeführt. Der Text ist nach dem bekannten Gedichte: „Der Bergmann von Falun“ vom Komponisten selbst bearbeitet. Ueber die Musik schreibt die „Vossische Zeitung“: „Abgesehen von dem Grundfehler des Haideschachts, dass nämlich die Handlung in ihrer Entstehung und Entwicklung von geheimnissvollen Mächten, von einem Unglück, einem Zufall, nicht von dem Individuum ausgeht, haben wir ihm eine Anzahl löblicher Eigenschaften zuzusprechen. Die Musik ist überall edel empfunden und gewählt in der Form. Auch da, wo der Tonstrom in die Breite geht, anstatt vorwärts zu drängen, kann man sich an seiner Klarheit und Schönheit erfreuen. Anmuthig sind, wie schon angedeutet, die kleineren Solosätze, unter ihnen besonders die Gesänge der Holga, welche sich sogar zu ergreifender Wirkung erheben. Ein paar Mal ist es, als ergösse sich echtes dramatisches Blut in die Tonsprache, so in dem lebendigen Mädchenchore: „Willst Du Dein Glück verschlafen?“ so zu Beginn der ersten und auch der zweiten Scene des zweiten Aktes. Eine hübsche Nummer ist der Tanz „Dalspolka“ mit den eingeflochtenen Singstimmen. Der letzte Akt steht den ersten beiden an musikalischem Werthe nach, doch hebt sich Helga's Todesgesang hoch daraus hervor. Seltsamer Weise lässt der Komponist den Olaf zweimal längere Sätze sprechen. Fand er die betreffenden Worte für die Musik etwa zu trivial, so hätten sie auch im Libretto nicht Platz finden dürfen. Das Orchester behandelt Holstein mit grossem Geschick, überall finden wir eine reiche, vielgestaltige Begleitung.“ — Sollte die Oper nach den Schulferien noch gegeben werden, so wird noch ein eingehender Bericht folgen.

— Dem jungen Eugen d'Albert ist die Auszeichnung zu Theil geworden, dass Anton Rubinstein speziell für ihn ein Klavierstück komponirt hat. Als d'Albert letzthin Gelegenheit hatte, dem berühmten Meister einige von dessen Kompositionen vorzutragen, war Rubinstein von dem Genie des jungen Künstlers so entzückt, dass er ihm eine Etude zu komponiren versprach, die an Schwierigkeiten alles Dagewesene übertreffen solle. Rubinstein hat denn auch bei seinem letzten hiesigen Aufenthalte im „Kaiserhof“ dieses Stück vollendet und Eugen d'Albert gewidmet.

— Hr. Maszkowski, der Dirigent des Koblenzer Musikinstitutes, erhielt anlässlich des 75 jährigen Jubiläums des Musikvereins den preussischen Kronenorden IV. Klasse.

— Hr. Hofpianofortefabrikant Julius Blüthner in Leipzig hat dem kgl. Konservatorium der Musik daselbst eine ganz besondere Aufmerksamkeit dadurch erwiesen, dass er demselben alljährlich einen Flügel schenken will, der in das Eigenthum des jeweilig hierzu würdigsten Klavierschülers übergeben soll.

— Das Kgl. Konservatorium für Musik in Dresden veranstaltete am 27. Juni und 4. Juli d. J. im Residenztheater Prüfungsaufführungen, in denen Scenen aus dem 1. und 2. Akt der Zauberflöte, der 1. Akt des Wasserträger, 3. Akt Freischütz, 1 Lustspiel: Der Freimaurer, 1 Drama: Das Rendezvous, sowie Scenen aus dem 2. Akt von Shakespeare's Romeo und Julie zur Darstellung gelangten. Ausserdem fanden am 16 Juni ein Schauspiel-Abend, 29. Juni Kammermusik-Abend, 22. Juni und 6. Juli Klavier-Abende, am 7. Juni ein Sologesang-Abend; am 9. Juli ein Kompositions-Abend und am 13. Juli das Schluss-Konzert statt. Abermals liefert das Konservatorium den Beweis seiner vielseitigen Thätigkeit und seiner ernsten, mühevollen und erfolgreichen Arbeit im Interesse der Kunst und ihrer Jünger.

— Am Kgl. Konservatorium zu Leipzig wurden als neue Lehrkräfte angestellt die Herren Kapellmeister Paul Klengel (Harmonie und Klavier) und Paul Quasdorf (Klavier).

— Der Aachener Kurverein veranstaltet unter Protektion der städtischen Behörden vom 25.—28. August d. J., einen internationalen Gesangwettstreit, welcher sich den grössten bisher in Deutschland stattgefundenen würdig anzureihen verspricht. Die Gesangvereine singen in 2 deutschen und 2 ausländischen Klassen, sowie in einer internationalen und einer höchsten internationalen Ehrenklasse. 21 hervorragende Komponisten des In- und Auslandes werden des Preisrichteramtes walten. Die Preisgesangschöre sind von der Komposition der Herren Generalmusikdirektor Lachner, Hofkapellmeister Wüllner (Dresden), Tilmans (Gent), königl. Musikdirektoren Dregert (Elberfeld) und Brambach (Bonn). Als Preise sind 14 silberne und goldene Medaillen, sowie 9400 Mk., in Abtheilungen von 200—1800 Mk. ausgesetzt. In der höchsten internationalen Ehrenklasse, welcher der Chor „Sanctus“ von A. Dregert als Preisaufgabe gestellt ist, werden u. a. die berühmten belgischen königlichen Gesangs-Gesellschaften Légia aus Lüttich und Orphéon aus Brüssel konkurriren.

Bayreuth, 27. Juli. Die Versammlung des allgemeinen Wagnervereins wurde um 10½ Uhr mit einem Hoch auf den Protektor König Ludwig eröffnet; alsdann wurde die Gedächtnissfeier für Wagner abgehalten. Gross, der Vorsitzende des Verwaltungsrathes, theilte mit, dass die Festspiele 1884 bestimmt stattfinden werden; die mitwirkenden Künstler haben eine Vereinigung gebildet zur Erhaltung der Festspiele und Liszt das Ehrenpräsidium derselben angetragen. Die Versammlung forderte durch Telegramm und Adresse Liszt auf, das Präsidium anzunehmen. Der Verein zählt, wie die Tagesordnung ergiebt, 1581 Mitglieder. Zur Erhaltung der Festspiele wird eine eifrige Agitation beschlossen. Die Versammlung dankte dem Verwaltungsrath und beschloss die Beibehaltung desselben. Anwesend waren 150 Delegirte aus Wien, Berlin, München, Leipzig, Triest, Prag, Graz, Nürnberg, Mannheim, Kiel, Braunschweig, Karlsruhe etc.

London. Der Pianist Wladimir v. Pachmann wurde in Folge seiner während der letzten Saison errungenen künstlerischen Erfolge zum Ehrenmitgliede der Royal Academy of Music ernannt.

Bücher und Musikalien.

Neue Musikalien.
Besprochen von A. Naubert.

Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

M. Meyer-Olbersleben, op. 11, Albumblätter für kleine Leute, 12 Klavierstücke. Heft I., No 1—6. Mk. 1,80. Heft II., No. 7—12. Mk. 2,20.

Mit diesen Stücken schafft sich der Komponist das grosse Verdienst, die Jugendlitteratur um ein werthvolles Werk bereichert zu haben. Nicht nur, dass das Technische dem Vermögen der „kleinen Leute“ gut angepasst ist, (nur einige Tonarten, wie Fis-dur und As-dur mögen einiges Kopfzerbrechen machen) sondern vor allem, dass auch der geistige Inhalt dem Verständniss keine Schwierigkeiten bietet und dabei doch alles Banale und Triviale vermieden ist, das macht die Hefte geeignet, nutzbringend, fördernd und anregend nach beiden Seiten hin zu wirken. In der Hauptsache werden die kleinen Stücke solchen Schülern keine Schwierigkeiten machen, die die 12 kleinen Präludien und Stücke von Bertini überwunden haben. Wir empfehlen die beiden Hefte Lehrerinnen und Lehrern aufs dringendste zur Ansicht und Aufnahme in ihr Unterrichtsmaterial.

„Murmelnder Bach.“ Klavierstück, op. 15, desselben Komponisten (Mk. 1,50) ist ein gutes Salonstück in Fis-dur mit melodiösem Mittelsatze in D-dur. Als Etüde für leichtes Arpeggienspiel mit Hervorhebung der Mittelstimme als Melodie dürfte das Stück auch guten Spielern der Oberstufe Nutzen und Vergnügen schaffen.

Verlag von Carl Warmuth in Christiania.

Astorf Mozart Möller, Ave Maria pour Tenor ou Sopran, Violoncelle, Piano et Orgue expressif ou Tenor ou Sopran avec accompagnement de Piano.

Für das Werk in erster Form sind 2, in letzterer 1 Krone als Preis angesetzt. Da mir nur die erste Ausgabe vorliegt, so weiss ich nicht, ob in der zweiten wenigstens hie und da einige Parthien der Vollstimme in die Klavierbegleitung übertragen worden sind. Sollte das nicht der Fall sein, so dürfte diese Ausgabe, obschon das Violoncell nichts von Bedeutung sagt, etwas dürftig ausgefallen sein. Das Harmonium giebt während des ganzen Stückes die harmonische Grundlage, die die Klavierbegleitung in aufgelösten Arpeggien oder in Wiederholungen in Triolenbewegung bringt. Die Singstimme ist melodiös aber sehr weltlich und reichlich sentimental. In der Vorführung in erster Gestalt wird das Werk durch die Kombination der 4 Klangfarben und insbesondere durch die Mitwirkung des Harmoniums noch einen einigermassen kirchlichen, ans Religiöse streifenden Eindruck machen, in der Form der 2ten Ausgabe dagegen kann ich das nicht vermuthen.

Verlag von Paul Voigt in Cassel und Leipzig.

Carl Graff, Vier Lieder für 1 Singstimme mit Begl. d. Pianoforte (à 50 ₰).

Der Komponist ist schon vor Jahren gestorben. Ich weiss nicht, ob derselbe noch andere musikalische Werke hinterlassen hat; diese vier Lieder, die in Stimmung wie Ausführung gleich schön sind, verrathen einen feinfühligen Musiker, dessen Gaben gewiss gern gesehen und genommen werden würden. Besonders hat sich derselbe für klangschöne Akkordverbindungen, Akkordlagen und -Bildungen interessirt und sind davon diese Lieder, insonderheit das erste: „Wenn ich auf dem Lager liege“ von Heine, Zeugen. An einigen Stellen dürfte die Deklamation vielleicht etwas prägnanter sein, auch Textwiederholungen, die wir heute nicht mehr recht gewohnt sind, hätten unterbleiben können, doch fallen diese Mängel den Vorzügen gegenüber nur leicht in die Wagschaale. Die Titel der andern Lieder sind: Mondnacht, Freudvoll und leidvoll, Nur einmal möcht' ich dir noch sagen. Ich hebe keins besonders hervor, ich empfehle alle vier Allen, die sich für gute Gesangsmusik interessiren.

Wilhelm Kienzl, op. 24, Drei Albumblätter für Gesang mit Klavier (Mk. 1,50).

Das kleine Heft enthält: Viel Träume von Hamerling, Immer leiser wird mein Schlummer von Lingg und: Ich liebe dich, von demselben. Schöne Empfindung, warme Leidenschaft, fliessende, sangbare Melodie, interessante Hamonisirung und charakteristische Begleitung sind allen Liedern Kienzl's eigen. In diesen dreien ist die Stimmung durchweg glücklich getroffen und wiedergegeben und stehe ich nicht an, sie zu den besten Kompositionen des jungen Komponisten zählen. Wenn ich die drei ihrem Werthe nach einschätzen soll, so muss ich dem ersten in seiner edlen Einfachheit den Vorrang geben, die beiden andern mit ihren verschiedenen charakteristischen Eigenthümlichkeiten als auf einer Stufe stehend, bezeichnen.

Wilhelm Kienzl, op. 17. Drei Männerchöre. (Preis Mk. 2,50.)

Unter diesen ist das erste: Wanderers Nachtlied das empfehlenswertheste, gut gesungen, kann dasselbe seine Wirkung nicht verfehlen. Das zweite, das Hildebrandslied v. Scheffel ist voll tollen Humors und geübten und sichern Vereinen, die auch der heitersten Stimmung Eingang gestatten, zur Einübung vorzuschlagen. Das dritte, melodiös und klangvoll, eignet sich seines Textes halber (Bundeslied) am besten für Studentenvereine, es ist auch der Burschenschaft Franconia zu Graz gewidmet.

Wilhelm Kienzl, op. 19. Drei Lieder für 4 Frauenstimmen. (Mk. 2,25.)

Wenn das Heft auch dem ersten österreichischen Damenquartett, welches über einen phänomenalen 2ten Alt verfügt, zugeeignet ist, braucht aus dem Grunde doch kein Frauenverein vor Einübung der Lieder zurückzuschrecken, der Komponist überschreitet nirgends die gewöhnlichen Stimmgrenzen. Der Inhalt des Heftes ist: Liebchen, ade! Der Goldschmidsgesell und Oberfränkisches Hirtenlied. Das erste ist einfach und volksthümlich, das zweite ausserordentlich charakteristisch, den Text vortrefflich illustrirend, das dritte wieder volksthümlich heiter. Alle drei klingen schön und sind sehr effektvoll und dankbar.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Naubert: Ländler. op. 28, No. 5. Leipzig, Kassel, P. Voigt.

— Chopin, Walzer, E-moll aus dem Nachlass.

Winke und Rathschläge.

Die deutschen Salonkomponisten gerathen oft aus der leichtblütigen, die Sinne reizen sollenden Musik in trocken-gemüthliche Bahnen und trüben damit die Form des reinen Luxus, obwohl diese erstrebt wird. Der deutsche Schulhoff verbindet in entsprechender Weise das französisch kokett Graziöse mit deutscher Sentimentalität; sein Vorgänger, der nun fast verschollene Charles Voss gab die Gefühlsweise nur kalt phrasenhaft, die Grazie nur nachgemacht. — Im Grunde ist das Salongenre nicht das dem Deutschen natürliche; doch weil der letztere doch unläugbar seine „Natur" hat und diese u. a. auch auf Aneignung des Fremden gerichtet ist, so muss man auch den deutschen Salonkomponisten Berechtigung zugestehen. Hat doch sogar Seb. Bach seiner Zeit ein Vergnügen an der Kompositionsweise des Geigers Vivaldi gefunden und ein „Italienisches Konzert" geschaffen, das freilich den Vivaldi überlebte.

L. Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Ueber Luthers Verhältniss zur Musik bringen die „Grenzboten" einen interessanten Aufsatz von G. Holstein. Luther sah in der Musik nicht lediglich ein Mittel zur Belebung des evangelischen Kirchengesanges, sondern auch zur Veredelung und Ausschmückung des Familienlebens. „Ich bin nicht der Meinung", sagt er in der Vorrede zu Johann Walther's Gesangbüchlein (1524), „dass durch das Evangelium alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat." Nächst dem, was ihm das Höchste und Heiligste war, liebte Luther die Musik. „Sie war es, die ihm das fröhliche Mahl würzte und ihm manche düstere Stunde verscheuchte." Oft stellte er eine „Kantorei", ein kleines Hauskonzert, an, wobei er von seinen Freunden unterstützt wurde. Mit besonderem Nachdruck verlangte er, dass alle jungen Leute Musik lernen sollten, namentlich wünschte er, dass alle Lehrer und Prediger in dieser Kunst unterrichtet würden. In Luther's Schriften finden wir eine Reihe von Stellen, welche seine Vorliebe für Musik und seine Werthschätzung derselben kennzeichnen. „Wer die Musicam verachtet", sagt er, „wie denn alle Schwärmer thun, mit dem bin ich nicht zufrieden; denn die Musica ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibet sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich. Man vergisst dabei alles Zornes, Unkeuschheit, Hoffahrt und andere Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musica den nächsten locum und höchste Ehre!" Und an einer anderen Stelle: „Der Teufel ist ein trauriger Geist und macht traurige Leute, darum kann er Fröhlichkeit nicht leiden; daher kommts auch, dass er vor der Musica aufs weiteste flieht, bleibt nicht, wenn man singt, besonders geistliche Lieder. Also linderte David mit seiner Harfe dem Saul seine Anfechtung, da ihn der Teufel plagte." . . . Eine ausführliche Schrift Luther's über die Musik endlich, die bisher unbekannt war, wird nach einer Mittheilung der „Grenzboten" in der neuen kritischen Gesammtausgabe von Luther's Werken, deren erste Bände zur Lutherfeier vorliegen sollen, zu erneutem Abdruck gelangen.

Meinungs-Austausch.

Noch einmal das Andantino.

Von Carl Kossmaly.

— „pour revenir à nos moutons" —

Der durch die Lektüre des interessanten Aufsatzes „Ueber das Andantino" von Emil Breslaur in No. 9 des „Klavier-Lehrers" erweckte Wunsch zur endlichen Ermittelung der Wahrheit auch mein Scherflein beizutragen, veranlasst mich zu einigen nachträglichen Bemerkungen, für deren Aufnahme sich das unbestreitbare Interesse der darin erörterten, noch nicht entschiedenen, streitigen Frage als der beste Fürsprecher erweisen dürfte. Indem ich dieselben mit dem Bekenntniss eröffne, dass auch ich zu jener Partei gehöre, welche Andantino für schneller hält, als Andante, vermag ich mich einiger Verwunderung nicht zu erwehren, dass über die Richtigkeit dieser von Dussek, Knorr, Bernhard Hahn, Th. Kullak, Eugen Krantz, Ludwig Bussler, Arrey v. Dommer, Mendel-Reissmann, und auch von der Redaktion selbst verfochtenen Ansicht noch Ungewissheit und Zweifel obwalten kann! — Ist doch der einen wie dem andern jedes Fundament entzogen und die Sache sofort auf das augenfälligste entschieden, sobald nur die unzweifelhafte Bedeutung der italienischen Diminutiv-Endungen „ino", „etto" in's Auge gefasst wird, die, wie jede Grammatik lehrt, eine verkleinernde, verringernde, vermindernde ist.

Wie das in Feller's Dizionario italiano-tedesco als

Adjektivum aufgeführte „Andante“, gleich dem Verbum „Andare“ — gehen, von dem es abgeleitet ist, im Gegensatz zu „laufen“ — gemässigte, langsame Bewegung bezeichnet, so bezeichnet das wiederum vom Adjektivum*) abgeleitete „Andantino“, das Diminutivum die Verringerung von Andante: geringere Langsamkeit, als welche durch die Vorschrift Andante bedingt wird.

Ebenso verhält es sich mit dem von „Largo“ abstammenden „Larghetto“ und dem von „Allegro“ abstammenden „Allegretto“: wie Larghetto einen geringeren Grad von Langsamkeit als Largo, bezeichnet Allegretto einen geringeren Grad von Schnelligkeit als Allegro. Da „Andantino“ von „Andante“ abstammt, kann es auch, wie das Stammwort, sich nur auf das Zeitmaass, den Grad der Bewegung, mit einem Wort: das Tempo, nicht aber auf Umfang, Ausdehnung und Charakter des betreffenden Tonstücks beziehen. Dafür spricht auch das — seinem Dictionnaire de musique entnommene, dem Diminutivum „Andantino“ „un peu moins de gaité (sic !) dans la mésure“ zuweisende — Citat aus J. J. Rousseau, so sehr auch sonst der berühmte Verfasser der „confessions“ etc. in der ersten, wie in der zweiten, das Larghetto betreffenden Hälfte seines Pronunciamento sich auf falscher Fährte, oder wie der Volksmund es noch drastischer ausdrückt: auf dem Holzwege — befindet. Nicht anders verhält es sich mit der von Türk ertheilten Auskunft: „Andantino: ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer als Andante“ — was um ein Haar dahin ausgelegt werden kann, dass Andante „stark gehend“ bedeutet! — —

Unter der Zahl der „kundigen Thebaner“, welche dem Andantino eine grössere Langsamkeit, als Andante anzeigt, zu — dekretiren, auch Hummel und Clementi zu finden, kann Einem vor dem Komponisten des A moll- und das H-moll-Konzerts — und von dem Verfasser des „gradus ad parnassum“, der Sonate „Didone abbandonata“ etc. ordentlich wehe thun und die Galle erregen — war doch gewiss Beiden die verringernde Bedeutung der Endung „ino“ bekannt, und musste ihnen bei nur etwas reiflichem Nachdenken sofort die Erkenntniss aufdämmern, dass obbesagte Endung bei „Andantino“ nichts anderes als verminderte Langsamkeit bedeutet und bedeuten kann. Dixi et salvavi animam meam!

Sehr geehrter Herr Professor!

Sehr gern komme ich Ihrem Wunsche nach, Ihnen, so weit ich es vermag, Auskunft zu geben über die Anforderungen, die an denjenigen gestellt werden, der sich in der Rheinprovinz einer Prüfung als Musiklehrer unterzieht.

Zunächst muss ich Ihnen bemerken, dass das Musik-Examen sehr selten allein gemacht wird, sondern meistens in Verbindung mit dem Lehrer- oder Lehrerin-Examen. Die Prüfungskommission für Musik: Geigen-, Klavierspiel etc. und Gesang besteht gewöhnlich aus dem Seminar-Musiklehrer, oder einem Musikdirektor, oder Kapellmeister aus dem Orte wo das Examen abgelegt wird, gewöhnlich Sitz der Regierung.

Im Klavierspiel wird verlangt: Fehlerfreies Vortragen einer klassischen Komposition mittlerer Schwierigkeit; prima vista Spiel; Kenntniss der Tonarten und Tongeschlechter, der wesentlichsten Akkorde und ihrer einfachsten Verbindungen. Im Gesang: das Vorsingen eines einfachen Liedes und einige Treffübungen. Von jeglicher „Schule“ wird abgesehen, sowohl was Tonbildung beim Gesang, als Tongebung beim Spiel, anbelangt. Die Prüfung in Methodik und Pädagogik fällt mit der wissenschaftlichen zusammen. Ich habe selbst zwei Schwestern und viele meiner Schülerinnen zu diesem Examen vorbereitet und sie haben mir alle versichert, dass besonders theoretische Kenntnisse gar nicht von ihnen verlangt worden wären, und das Hauptgewicht eben auf den glatten, fehlerfreien, mechanischen Vortrag eines eingeübten Stückes gelegt würde. Sämmtliche, von mir vorbereitete Kandidatinnen haben mit dem Prädikat „sehr gut“ oder „vorzüglich“ bestanden und die Befähigung erhalten, nicht nur Privat-Unterricht ertheilen zu dürfen, sondern auch die Berechtigung, an sämmtlichen öffentlichen und Privat-Anstalten im preussischen Staate als Musiklehrerinnen angestellt zu werden. Dasselbe Examen bestehen auch die Lehrer für Volksschulen und erhalten auch dieselben Vorrechte, nur dass bei diesen das Orgelspiel hinzu kommt, im Klavierspiel aber die Vorstufe genügen kann. — Ich selbst habe das wissenschaftliche Examen von dem Musik-Examen getrennt gemacht, und zwar das erstere in Cöln. Da ich Verbindungen nach Prag hatte, hielt ich mich dort einige Jahre auf und nahm Klavierunterricht bei einem Schüler von Proksch. Er starb aber, ehe ich ein Zeugniss von ihm erhalten und aus diesem Grunde wünschte ich, nachdem ich mich als Musiklehrerin in H. niedergelassen, noch ein besonderes Examen im Klavierspiel zu machen, um mir eine, vielleicht später nothwendig werdende Berechtigung zum Unterrichten zu sichern. Zu diesem Zwecke wandte ich mich nach M., dem mir zunächst liegenden Regierungssitz, um das oben besprochene Musikexamen zu machen, erhielt aber die Weisung mich für meinen Zweck an den Domorganisten Herrn H. ebendaselbst, zu wenden, da genannter Herr sich speziell mit der Prüfung von Musiklehrern befasse und ein Zeugniss von ihm mir dienlicher sei, als dasjenige der Schulprüfungskommission, da eben eine gründlichere und weitumfassendere Vorbildung erforderlich sei. Ich habe nicht gefunden, dass der Unterschied ein so grosser ist. Verlangt wurde:

„Oberflächliche Kenntniss der allg. Musik-, Harmonie- und Formenlehre der Musikgeschichte und der musikalischen Literatur. Mittelmässige, nicht virtuosenhafte Technik; Wiedergabe der nicht zu schweren Sonaten Beethovens; prima vista und Ensemble-Spiel (Geige u. Klavier).“ Ich kenne sehr viele Musiklehrer- und Lehrerinnen, welche dieses Examen in M. gemacht haben; es hat aber keine staatliche Berechtigung. Diese hat nur das zuerst besprochene Examen, welches man eben vor der staatlichen Schulprüfungs-Kommission machen kann, nur zu dem Zwecke Musikunterricht zu ertheilen. Es wird aber nicht oft Gebrauch davon gemacht, da auch wenigstens das gebildete Publikum weiss, wie gering die Anforderungen sind und in den meisten Fällen einen akademisch gebildeten Lehrer vorzieht. Nach meiner Ansicht sind es weniger die gar nicht geprüften Musiklehrer, welche diesen Stand so schwer schädigen, als das ganze Heer dieser geprüften Elementarlehrer, welche gegen geringes Honorar den Musikunterricht als Nebenerwerb betrachten und plan- und interesselos arbeiten. Ich habe gegen wenigstens zwei Dutzend derselben anzukämpfen und bekomme immer einen gewaltigen Schrecken, wenn einer ihrer Schüler zu mir kommt, um bei mir etwas Besseres zu lernen. Was da verdorben ist, ist in vielen Fällen gar nicht wieder gut zu machen und diesen Herren kann man das Handwerk nicht legen, denn sie haben die „staatliche Berechtigung“. Woher soll da Abhülfe kommen! —

Mit vorzüglicher Hochachtung

B.

---

*) Andante ist kein Adjektivum, sondern ein Partizipium und von einem solchen lässt sich kein Diminutiv bilden. Wie ich in meinem Aufsatz angeführt, ist auch Andantino keine gute italienische Wortbildung. E. B.

Antworten.

F. L. Weimar. Bitte prüfen Sie doch vorher einmal die Instrumente Ihres Römhildt, die sich eines vorzüglichen Rufes erfreuen und, wie ich mich überzeugt habe, denselben auch rechtfertigen. „Willst Du in die Ferne schweifen etc.“

L. G. Darmstadt. Dr. K. ist Christ, seine Vornamen sind Alfred, Christlieb. Dass Ihnen sein Aufsatz gefallen, freut ihn und mich.

P. Reichenberg Böhmen. Ihren Brief habe ich Herrn K. gesandt und werden Sie wohl schon Nachricht von demselben haben.

J. Sch. Bonn. Soeben erfahre ich Näheres über die Ausführung der behördlichen Bestimmungen vom 31. Juli 1841, welche für die (nicht obligatorische) Prüfung von Musiklehrern in der Rheinprovinz noch heute Geltung haben. Danach stellt sich eine solche Prüfung so dar, wie der zweite Meinungsaustausch in dieser No. des „Klavier-Lehrer“ schildert. Bietet solche Prüfung dem Publikum wirklich eine Garantie für die Tüchtigkeit eines Musiklehrers und halten Sie dieselbe für so erstrebenswerth, dass man deshalb Anstrengungen machen sollte, sie auch für andere Provinzen zu erringen?

G. J. Strassburg. Es ist kaum glaublich, dass eine von Lehrern redigirte pädagogische Zeitschrift einen Satz, wie den folgenden schreiben sollte:

„Auf diesen seit etwa 50 Jahren abgeschnittenen Zopf wird Niemand mehr anbeissen.“ Pfui, wie unappetitlich. Bitte um den Namen der Zeitschrift.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Populäre Betitelungen.

Von **Carl Kossmaly.**

Den Beispielen, welche in dem — in der dritten „Beilage" zu Nr. 9 der „Neuen Musikzeitung" enthaltenen Aufsatze „Populär gewordene, im Publikum entstandene Betitelungen berühmter und beliebter Tonwerke" von Carl Richter — zu näherer Begründung bereits angeführt werden, sind noch einige anzureihen, die, wenn auch vielleicht weniger bekannt, doch darum nicht minder für des Verfassers Ansicht sprechen und sie bestätigen dürften.

Um mit der Sinfonie und einem ihrer ersten und gefeiertsten Vertreter zu beginnen, so widerfuhr die Auszeichnung einer im Publikum entstandenen Betitelung keineswegs allein Mozart's unter dem Namen „Jupiter-Sinfonie" bekannten Meisterwerk in C-dur, sondern auch noch einer seiner Sinfonien in Es-dur, welche den poetisch angehauchten Beinamen „Schwanengesang" erhalten hat, über dessen Entstehung ebenfalls geheimnissvolles Dunkel waltet.

Durch die betreffende Situation schon erklärlicher erscheint die Entstehung der Beinamen „Nadel-Arie", — „Gartenarie", — „Briefarie", — „Registerarie", — „Champagnerlied", welche die betreffenden Musikstücke des „Bärbchens", der „Susanne", der „Donna Anna", des „Leporello", sowie des „Don Juan" in Mozart's „Figaro" und „Don Juan" erhalten haben.

Bedarf es bei diesen, wie schon angedeutet, keines erörternden Kommentars, welche Bewandtniss es mit den ihnen gegebenen Betitelungen hat, so verhält es sich anders mit „Don Ottavio's" erster Arie in G-dur.



„Ein Band der Freundschaft" etc.,

welche nachgerade Jedermann die „Buchbinderarie" nennt, welchen scurrilen Beinamen sie lediglich der nur zu oft sich bemerkbar machenden — Genialität des Uebersetzers zu verdanken hat. Ohne Sinn und Verständniss ist nämlich in dem, die Arie beginnenden Passus (im italienischen Originaltext „dalla sua pace") der langen Viertelnote „D" — eine kurze — und der kurzen „Achtelnote „H" eine lange Silbe untergelegt.

Ausser der von Richter erwähnten, vom Volksmund „Ochsenmenuett" getauften Menuett und der „mit dem Paukenschlag" bezeichneten Sinfonie haben auch noch manche andere Sinfonien Haydn's mehr oder weniger wunderliche Beinamen — wie z. B. „militaire", — „la reine", — „l'ours", — „die Jagd", — „Roxelane", — „Abschieds-Sinfonie", „Maria Theresia", — „Laudon", — „Der Schulmeister", — „le midi", — „Il Distratto" („Der Zertreute") etc. — erhalten, die ihre Entstehung gewiss denselben, von R. angedeuteten Umständen oder Einflüssen verdanken. Was die Geschichte der Entstehung selbst betrifft, so ist nur bei der „Abschiedssinfonie" folgendes darüber bekannt geworden:

In Folge wiederholter, materieller Verluste hatte Fürst Esterhazy, bei welchem Haydn als Kapellmeister angestellt war, beschlossen, seine Hauskapelle zu entlassen. Dies veranlasste die dadurch in ihrer Existenz bedrohten Mitglieder der letzteren, ihren Chef mit der Bitte anzugehen, durch irgend eine

Veranstaltung die ihnen drohende Entlassung abzuwenden. Diesem Anliegen entsprach der ebenso menschenfreundliche als erfinderische Meister in der Sinfonie qu. auf's wirksamste im letzten Satze, in welchem keines der darin verwendeten Instrumente bis zum Schluss beschäftigt war, vielmehr die Partie eines jeden schon früher (z. B. die des Quartetts der Holzblasinstrumente vor der des Streichquartetts) schloss und jeder der Musiker angewiesen war, nach Beendigung seiner zu leistenden Aufgabe sich sofort zu entfernen, was den Fürsten dermassen rührte, dass von der beschlossenen Auflösung Abstand genommen und die Kapelle in ihrer Stellung belassen wurde.

Wie den Sinfonien, sind auch einigen seiner Streichquartette Beinamen ertheilt worden. So wurde z. B. eines der bekanntesten, in welchem Haydn so genial entworfene als meisterlich ausgeführte Variationen des von ihm komponirten, Oesterreich'schen Volksliedes „Gott erhalte Franz den Kaiser!" — eingeflochten, demzufolge das Kaiser-Franz-Quartett genannt.

Hinsichtlich der Beethoven'schen Sonate in G-dur, op. 14 — hat es wohl mit Schindler's — dieselbe betreffenden Mittheilungen der über ihren Inhalt vom Komponisten selbst gegebenen Andeutungen — seine Richtigkeit; was jedoch die Betitelung: „Ehestandssonate" betrifft, so erscheint diese denn doch etwas apokryph; wenigstens ist die dem Unterzeichneten hier zum ersten Male aufgetaucht und dürfte eher auf den nicht ganz harmlosen Scherz eines witzigen, sich für seine Bezeichnung auf das der Tonart des ersten und des dritten Satzes eigenthümliche Kreuz (♯) berufenden Ehe-Märtyrers zurückzuführen sein.

Mit mindestens gleicher Berechtigung, mit welcher ferner die Sonate für Klavier und Violine in F-dur als „Frühlingssonate" citirt wurde, durfte auch der Sonate in B-dur — op. 22 — gedacht werden, von welcher Ulibicheff in seinem Buche: Beethoven — ses critiques et ses glossateurs" — bemerkt, dass dem Andante con molto espressione die Deutschen den Beinamen „die Schwäne" gegeben haben. Hinsichtlich des der Sonate in D — op. 28 verliehenen Beinamens „Pastoralsonate" — dürfte wohl Marx das Richtige getroffen haben, und wird das Gewicht der Gründe, die für das „Zutreffende" dieser Bezeichnung geltend gemacht werden, durch die Berufung auf die Autorität Elterlein, des „Erläuterer's" — der Beethoven'schen Sonaten — und dessen ganz subjektive Aeusserung: dass „in ihm die Sonate immer Stimmungen hervorrufe, denen verwandt, die in Werken, wie die Pastoralsinfonie — erklingen" (?!) — nicht eben sonderlich verstärkt. Dieselben skeptischen Anwandlungen, welcher der — der Sonate op. 14 ertheilte Beiname „Ehstandssonate" hervorrief, regen sich auch bei der Bezeichnung „Waldhorn-Sonate", mit welcher die grosse C-dur-Sonate op. 53 soll bedacht worden sein; wenigstens steht die dafür beliebte Begründung in so fern nicht grade auf sehr starken Füssen, als in dem Thema des Rondo ebenso gut, ja vielleicht noch mehr der Charakter eines Clarinett- oder auch Oboesatzes, als der eines Satzes für „Waldhorn" gefunden werden kann. Ausserdem ist die Sonate qu. der musikalischen Welt längst unter dem Namen „Waldsteinsonate" bekannt, zu welchem (ähnlich, wie bei der „Kreutzer"-Sonate der berühmte Geigenvirtuos Rudolph Kreutzer) der Graf Waldstein, welchem sie der Komponist gewidmet, als Taufpathe herhalten musste.

Von dem Adagio des Trio für Klavier, Violine und Violoncello in D — op. 72 — heisst es etwas ausführlicher bei Marx: „Aber nun kommt der zweite Satz. Largo assai ed espressivo. Es hat dem ganzen Werke — unter den Musikern von Alters her den Namen „das Fledermaus-Trio" erworben: denn im Largo werden sie von der Ahnung des unheimlichen Inhalts unversehens und unvermeidlich beschlichen."

Statt einer direkten Beantwortung der schliesslich noch aufgeworfenen Frage: „warum den" (von Richter) „angeführten, zahlreichen Fällen gegenüber, andere bewährte und beliebte, dem allgemeinen Verständniss nicht ferner, als die erwähnten stehenden Werke dem Loose der aus der öffentlichen Stimmung hervorgegangenen Betitelung entgangen sind" — mögen hier noch einige besonders eklatante Beispiele Erwähnung finden. Zu diesen darf besonders gezählt werden: eine Fuge für Klavier von Domenico Scarlatti: „Katzenfuge" genannt, welche Benennung von dem Komponisten herrühren und ihre Entstehung dem Umstande verdankt haben soll, dass Scarlatti's Lieblingskatze — (vielleicht die Urahnin von E. T. A. Hoffmann's berühmtem Kater Murr!) — beim Herunterspringen vom Klavier, ihrem Lieblingsplatze, einige Tasten berührte, deren Erklingen grade diejenigen Töne zu Gehör brachte, aus welchen der phantastische Maëstro dann das Thema zu der in Rede stehenden Fuge bildete. Ferner: eine Sonate von Tartini — die „Teufelssonate" oder „la trille de diable" genannt, zu deren Komposition den genannten, einen der grössten italienischen Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, ein wildphantastisches Traumgesicht begeistert haben soll, das ihm den Teufel in Person vor Augen und zugleich ein von Seiner Beelzebübischen Majestät Höchstselbst vorgetragenes Konzert zu Ohren brachte. In diese Gesellschaft gehört auch C. M. v. Webers Klaviersonate in C, deren letzter Satz, das Rondo (welches, beiläufig bemerkt, von Virtuosen mit Vorliebe als cheval de bataille, und häufiger, als der erste Satz, vorgeführt wird) den Beinamen „Perpetuum mobile" erhalten hat, welcher sich theils auf das schwindelnd rapide Tempo, theils auf den schier sich nimmer erschöpfenden und leerenden, sondern unaufhörlich immer neue Figurenwellen an's Ufer werfenden Passagenstrom bezieht. Zu gedenken ist hier auch noch des hübschen Walzers in As von C. G. Reissiger, der nach C. M. v. Weber's in England erfolgtem Tode von einem spekulativen Londoner Verleger „sans peur", aber nicht „sans reproche als dernière pensée de Weber" nachgedruckt und seitdem vom Publikum gläubig und unbedenklich als ächtes Weber'sches Gewächs erachtet und geschätzt wird. Aehnliche Bewandtniss hat es auch mit einem sentimalen, langsamen Walzer von Franz Schubert, der aber, trotzdem der wahre Autor längst unzweifelhaft erwiesen, nach wie vor

von der gedankenlosen Menge — Beethoven zugeschrieben und von empfindsamen, zartbesaiteten Gemüthern zum „Sehnsuchtswalzer" par excellence erklärt wurde.

In diese Kategorie gehört auch das F. Schubert'sche „Ständchen" „Leise flehen meine Lieder", in D-moll, das schon ziemlich allgemein als „Insekten-Ständchen" bezeichnet wird, wozu wahrscheinlich die manchen gefühlvollen „Süsswasser-Tenoristen" eigenthümliche, an „Zwickauer" im „Kladderadatsch" erinnernde Aussprache des „ei" — und des „e" — Veranlassung gegeben hat. — Ebenso ein Lied — wenn wir nicht irren — von Dessauer, das mit „ich kenn' ein Aug'" — beginnt, später dieses selbige „Aug'" wiederholt mit „Du liebes Aug', — Du lieber Stern!" anschmachtet, und welches in Folge dessen ein scharfsinniger Freund der griechischen Mythologie witzig genug „Cyklopenlied" getauft hat.

Der Niederländische Tonkünstler-Verein und die Prüfungen der Musik-Lehrer.

Von **W. F. G. Nicolai.**

Aus der „Caecilia" übersetzt von Aug. Oertel in Enschede.

Es giebt wohl kein Fach, womit so willkürlich umgesprungen wird und dem sich soviel Unbefugte widmen, als der Unterricht in der Musik. Hunderte, die in ihrer Jugend „nebenbei ein wenig Musik trieben", traten in ihrer späteren Lebenszeit in die Reihe Derjenigen, welche die musikalische Erziehung der Jugend zu ihrem Lebenszweck gemacht haben. Sie gaben sich keine Rechenschaft darüber, was dazu gehört, ein guter Musiklehrer zu sein, sondern fingen an, ohne viele vorbereitende Studien Unterricht zu ertheilen, erst bei ihrer näheren Bekanntschaft und später, durch diese empfohlen, bei Jedem, der sie nur nehmen wollte. Zurückgang in ihren geschäftlichen Verhältnissen bei den Männern, Verlust von Eltern oder Gatten bei den Frauen und das Bewusstsein, dass auf diesem Gebiete der Kunst überhaupt keine Aufsicht von irgend einer Autorität besteht, waren die Ursachen, dass die Anzahl der Musik-Lehrer und Lehrerinnen in so erschreckender Weise anwuchs. Der Niederländische Tonkünstler-Verein (später N. T. V.) begriff, dass es zu seinem Beruf gehört, auch hier soviel als möglich Abhilfe zu schaffen. Er wandte sich an die Regierung mit dem Ersuchen um eine gesetzliche Bestimmung, wodurch der Musikunterricht mit dem wissenschaftlichen gleichgestellt würde oder wenigstens mit dem Unterricht in Handarbeiten, Zeichnen und Turnen, so dass auch der erstere nur durch diejenigen Personen ertheilt werden dürfte, die Beweise von ausreichender Tüchtigkeit gegeben hätten. Durch den damaligen Minister des Innern, Mr. Kappeyne van de Capello, erklärte die Regierung, dazu nicht im Stande zu sein. Hierauf beschloss der N. T.-V. selbst Hand anzulegen und schrieb, nach einstimmigem Beschluss seiner Mitglieder auf einer ausschliesslich für diesen Zweck berufenen Versammlung, im Jahre 1880 sein erstes Examen aus. Es wurde zu Utrecht abgehalten, 12 Kandidaten nahmen Theil daran, und die Herren Hol, Nicolai, Mulder und van der Wurff unterzogen sich der Mühe, selbige auf ihre Fähigkeiten zu prüfen. Der Beifall, welcher der Sache gewidmet wurde, war allgemein, so dass sogar, nachdem 1881 das zweite Examen stattgefunden hatte mit 16 Kandidaten (Examinatoren die Herren Heinze, Nicolai, Mulder und Wirtz) der Vorstand der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst dem N. T.-V. und dem Vorstand der königl. Musikschule den Vorschlag machte, von nun an die Prüfungen gemeinsam abzuhalten. Den Beschluss erwartend, der auf diesen Vorschlag gefasst werden würde, schrieb der N. T.-V. für 1882 sein drittes Examen aus, und hierüber will ich einige Mittheilungen machen. Ich beschränke mich auf den Paragraphen, wozu sich die meisten Kandidaten gemeldet hatten, nämlich § 1, A, Elementar-Unterricht auf Instrumenten. Examinatoren waren die Herren Heinze, der Unterzeichnete aus dem Vorstande und die Herren Sikemeier und Mulder aus der Zahl der Mitglieder; Herr C. van der Linden war als Schriftführer des N. T.-V. thätig.

Ehe ich weitergehe, darf ich meine Freude aussprechen über die günstige Erscheinung, dass sich in jedem Jahre mehr Kandidaten gemeldet haben, um ein Zeugniss über ihre Leistungen zu erwerben; man vergesse nicht, dass die Ablegung eines Examens hier eine freiwillige ist, und dass vorläufig nur noch eine geringe Anzahl Eltern oder Vormünder, wenn sie sich um eine Musiklehrerin oder einen Lehrer bemühen, die Frage aufwerfen: „Hast du auch ein Diplom von einer oder der anderen Anstalt oder deinem Lehrer erhalten?" Wie Viele giebt es nicht, die zuerst nach dem Preis der Stunden fragen (selbst bei denen, die mit zeitlichen Mitteln reichlich gesegnet sind, ist es nicht selten der Fall) und darnach erst den Kenntnissen, die sich der betreffende Lehrer erworben hat, einige Aufmerksamkeit zuwenden. Bei dem Bürger oder Beamten ist der Preis eine alles beherrschende Frage und entscheidet diese gewöhnlich bei der Wahl eines Lehrers, selbst wenn man von der Voraussetzung ausgeht, später das Kind aus der Musik ein Brotstudium machen zu lassen. Bei Vielen, die sich für das Unterrichtertheilen zur Verfügung stellen, würde also das Bewusstsein, „dass man ihnen ohne Diplom auch wohl kommt", den Ausschlag geben können, aber glücklicherweise beginnt das Ehrgefühl zu erwachen, und man will nicht länger mit denjenigen in einer Linie stehen, welche für einen Spottpreis Unterricht geben, und von denen es in der Musikwelt bekannt ist, dass sie wenig oder nichts gelernt haben; man will sich bekannt machen bei den Führern der musikalischen Bewegung unseres Vaterlandes und von ihnen ein Attest über erworbene Kenntnisse in Händen haben.

Was forderte nun die Prüfungskommission von den Kandidaten? Vor allen Dingen, dass sie den

Beweis liefern sollten, musikalisch zu sein, hierauf kommt es hauptsächlich an. Die im Programme vorgeschriebenen Kenntnisse sind beinahe alle durch Studium und durch die Anweisung eines tüchtigen Lehrers zu erwerben; aber musikalisches Gefühl muss angeboren sein und das ganze innerliche Leben beseelen und beherrschen.

Wie offenbart sich der musikalische Sinn? Er offenbart sich zunächst und vor allem durch die Art, womit man etwas vorträgt, durch ein gewisses Etwas, das sich durch Worte nicht ausdrücken lässt und wodurch die kleinste Studie, sogar eine Fingerübung, Bedeutung erlangt. Er offenbart sich durch ein gutes musikalisches Gehör und endlich durch ein hervorragendes musikalisches Gedächtniss.

Um das Gehör zu prüfen, wurden die Kandidaten mit dem Rücken nach dem Klavier gestellt und mussten die Töne singen und benennen, welche auf dem Instrumente angeschlagen oder auf einer Geige angestrichen wurden; auch nach dem Abstand von einem Ton zum zweiten wurde gefragt. Hierbei strauchelten Viele, um nicht zu sagen die Meisten, und es schien, dass es sehr wenig Lehrer giebt, die ihre Aufmerksamkeit diesem Theile des Unterrichts zuwenden. Dasselbe war der Fall mit dem Gedächtniss; fragte man nach den Hauptthemata aus Beethoven's Sinfonien, Ouvertüren von Mendelssohn u. dergl. bekannten Werken, dann kam man zu der Entdeckung, dass die Kandidaten beinahe nichts davon wussten, dass die Pianisten sie nicht mit ihrem Lehrer gespielt hatten, und sich auch nicht die Mühe gegeben hatten, aus eigenem Entschlusse sie durchzunehmen.

Nach dieser Einleitung wurden die in dem Programm vorgeschriebenen Fragen gethan. Bei § I A, a meinten nicht wenige bestehen zu können, indem sie ein Diktat hersagten, das ihnen durch ihren Lehrer vorgesagt oder aufgeschrieben worden war; fragte man indessen nach dem Inhalt der Werke, die durch die Kandidaten geläufig genannt wurden, dann kam zum Vorschein, dass sie davon gar keine Kenntniss hatten. Auch waren die Meisten schwach in der Forderung des Programmes: „Eine sich auf Gründe stützende Anweisung, welchem Werke man den Vorzug giebt.“ Besser beschlagen schienen die Meisten in der Angabe des Hauptsächlichsten, worauf man beim Unterricht zu achten hat: „Haltung von Arm, Hand, Körper (bei den Pianisten der Anschlag)“. Aber untersuchte man in diesem Punkte ihre Praxis, setzte man den Kandidaten an das Instrument, dann sah man, wie wenig ihre Thaten mit den Worten, die sie soeben gesprochen hatten, in Uebereinstimmung waren, und es musste Mancher auf Grund dessen abgewiesen werden.

Auf die Buchstaben c, e und g des Programmes wurde meistentheils zufriedenstellend geantwortet, aber d und f gaben wieder Veranlassung, dass man manchmal vor Verwunderung die Hände zusammenschlug. Die Tonleitern wurden auf dem Piano nicht glatt und nicht selten mit falschem Fingersatz gespielt. Dass bei gebrochenen Akkorden ein bestimmter Fingersatz besteht (die beiden äussersten Töne, sowohl in der rechten, als auch in der linken Hand mit dem 4. und 5. Finger, wenn es ein Terz-, und mit dem 3. und 5. Finger, wenn es ein Quartintervall ist) und dass man alle Akkorde mit dem Daumen beginnt, also auch die, welche mit einer Obertaste anfangen (? der Uebersetzer), schienen nur Wenige zu wissen, die Meisten hielten sich noch an das veraltete System: „Keinen Daumen auf die Obertasten“, und das in einer Zeit, worin Chopin, Henselt, Rubinstein u. a. m. von aller Welt gespielt werden. Bei den Geigern derselbe Mangel, was das Spielen von Scalen angeht, und dabei vollständige Unkenntniss der sog. Lagen. Und die Haltung des Körpers, der Arme, des Bogens . . zum Davonlaufen. Noch ärger kam es, als die Examinatoren die Kandidaten ersuchten, selbst Unterricht zu geben und einer der Ersteren sich zu dem Ende an das Klavier setzte, oder die Violine in die Hand nahm. Wie Wenige wussten sich hierbei verständlich und deutlich auszudrücken; also konnten sie offenbar dem nicht nachkommen, was das Programm verlangt (siehe f, alinea 2): „Fähigkeit (Gewandtheit) um erlangte Kenntnisse Andern mitzutheilen“; — ich lasse nun dahingestellt sein, ob die „erlangten Kenntnisse“ gut oder schlecht waren.

Bei den meisten Kandidaten hatte der Gedanke Wurzel gefasst, dass sie vor allen Dingen sorgen müssten „schwierige Stücke“ spielen zu können und darauf legten die Examinatoren nun gerade das mindeste Gewicht, eingedenk der Aufschrift des Programms „Onderwyskunst“ (Kunst des Unterrichts). Mancher war dann auch erstaunt, um nicht zu sagen entrüstet, zu vernehmen, dass er kein Diplom erhalten könne und man würde sich wundern, wenn hier mitgetheilt würde, was alles den Examinatoren zur Last gelegt wurde durch Eltern oder Lehrer von durchgefallenen Kandidaten. Indessen haben diese (die Examinatoren) die Ueberzeugung, dass sie ohne Ansehen der Person ihre Pflicht erfüllt haben, dass sie Mittelmässigkeit unerbittlich abweisen, und dass sie auf diese Weise einen Stein zu dem Gebäude gelegt haben, das der N. T.-V. aufzuführen beschäftigt ist und welches die Aufschrift trägt: „Tüchtiger Unterricht“. Werden sie aufs neue zu Examinatoren berufen, dann werden sie die Sache, die sie freiwillig auf sich nehmen, ist dieselbe auch nicht überall bequem oder angenehm, mit derselben Unpartheilichkeit und Strenge zu erfüllen trachten.

Noch Etwas vom Adiaphon.

(Siehe No. 11 d. Ztg.)

Nun habe ich das vielbesprochene Adiaphon der Herren Fischer & Fritzsch in Leipzig, das sich seit einigen Tagen hier in der Behausung des Herrn Ingenieurs Pieper befindet, mit eigenen Augen gesehen und mit eignen Ohren gehört. Ich habe selbst darauf gespielt und mir auf demsel-

ben vorspielen lassen, ich habe es genau untersucht und halte mich demzufolge für befähigt und berechtigt, auch ein Urtheil darüber abzugeben. Der Ton des Adiaphon (das Unverstimmbare) ist nicht gross, aber von unbeschreiblicher Reinheit und Lieblichkeit, er hat Aehnlichkeit mit dem des Harmoniums, ist aber um vieles edler und abgeklärter. Besonders geeignet erscheint mir das Instrument zur Wiedergabe getragener Sachen, da der durch Anschlagen des Hammers an die Klanggabel erzeugte Ton in stets gleicher Tonstärke und viel länger nachklingt, als der unserer Klaviere mit Saitenbezug. Nie habe ich auf dem Klavier oder dem Harmonium den ersten Satz von Beethoven's Cis-moll-Sonate so poesievoll, so überwältigend durch den unnachahmlichen Reiz des Klanges gehört, als auf dem Adiaphon. Es war wie eine neue Offenbarung dieses allbekannten, unendlich oft gespielten Satzes. — Würde es möglich sein, die Töne des Adiaphon noch kräftiger herauszubilden, es für fliessendere Darstellung des Passagenwerkes geeigneter zu machen; das Adiaphon müsste das Instrument der Zukunft werden. *Emil Breslaur.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Musiklehrer und Komponist Wilhelm Pfeifer wurde zum königl. Professor, der Opernkomponist Theobald Rehbaum, sowie unser verehrter Mitarbeiter Herr Heinrich Henkel in Frankfurt a. M. zu königl. Musikdirektoren ernannt.

— Der König von Sachsen hat dem Musikdirektor Ludwig Deppe in Anerkennung der Verdienste desselben um die schlesischen Musikfeste, an denen wiederholt Künstler und Künstlerinnen aus Dresden mitgewirkt haben, das Ritterkreuz des Albrechtordens 1. Klasse verliehen.

— Die Juroren der Klasse 33 in der Amsterdamer Internationalen Export-Ausstellung, welche die Gruppe der musikalischen Instrumente umfasst, die Herren: Wolff, Chef der Firma Pleyel-Wolff & Co. aus Paris, Präsident; Ernst Kaps, Commerzienrath aus Dresden, Vice-Präsident; Mahillon, Blasinstrumentenfabrikant aus Brüssel, Protokollführer; Daniel de Lange, Professor der Musik aus Amsterdam; Eugen de Vries, Professor der Musik aus Amsterdam; H. Rahr, Musikverleger aus Utrecht; Eugene Gand aus Paris, haben folgende deutsche Firmen der Prämiirung für würdig erachtet:

Ehren-Diplom.

Blüthner, Julius Leipzig, Flügel u. Pianinos,
Lipp, Richard & Sohn — Stuttgart, do. do.
Mand, Carl — Coblenz, do. do.
Schiedmayer Söhne — Stuttgart, do. do.
Schiedmayer — Stuttgart, do. do.

Goldene Medaille.

Compagnie Concordia — Berlin, Pianinos,
Feurich, Julius — Leipzig, do.
Kaim & Günther — Kirchheim, Flügel und Piano.
Knöchel, Ad. — Berlin, Pianinos,
Mann & Co. — Bielefeld, do.
Mayer & Co. — München, Flügel u. Pianinos.
Zeiler & Winkelmann — Braunschweig, do. do.

Silberne Medaille.

Adam, Friedrich — Crefeld, Pianinos,
Bing, Fedor — Dresden, Flügel und Pianinos,
Fabrik Leipziger Musikwerke — Leipzig, Orchestrions,
Franke, A. H. — Leipzig, Pianinos,
Göbel, Wilhelm — Stuttgart, do.
Goers & Kallmann — Berlin, do.
Hölling & Spangenberg — Zeitz, do.
Kannhäuser, G. E. — Stuttgart, do.
Keller, F. — Lenzkirchen i. Baden, Musikwerke,
Klingmann, Gustav — Berlin, Pianinos,
Klussmann & Wenzel — Braunschweig. Pianinos.
Kuhse, Johann — Dresden, Pianinos,
Lederer, G. — Oettingen, Orgel u. Harmoniumzungen.
Lindner, J. P. Sohn — Stralsund, Pianinos,
Moers & Co. — Berlin, Pianinos,
Neviadowski v., Rudolph — Baden Baden, Pianinos.
Römbildt, L. — Weimar, Pianinos.
Rosenkranz, Ernst — Dresden, do.
Schake, H D. — Hannover. do.
Schilling, Fr. — Stuttgart, do.
Schmidt, L. — Berlin, do.
Seiler, Ed. — Liegnitz, do.
Selinke & Sponnagel, - Liegnitz do.
Tetsch & May — Emmerich, do.
Thürmer, Ferd. — Meissen, do.
Tiefenbrunner, Georg — München, Zithern,
Uebel & Lechleiter — Heilbronn, Pianinos.

Broncene Medaille.

Adam, Gerhard — Wesel, Pianinos.
Dassel, August — Berlin, do.
Dornheim, F. W. & Sohn, Eichfeldt b. Rudolstadt, Pian.,
Ecke, Carl — Berlin, Pianinos,
Frati & Co. — Berlin, Musikwerke,
Haake, E. F. — Hannover, Pianinos,
Hilse, W. — Berlin, do.
Hundt, F. & Sohn — Stuttgart, do.
Laukhuff, Aug. — Weikersheim, do.
Neuhaus, W. & Söhne — Calcar, do.
Neupert, J. C. — Bamberg, do.
Noé, Jacob & Co. — Berlin, do.
Otto, Carol. — Berlin, do.
Pietschmann, Ch. F. Söhne — Berlin, Musikwerke,
Richter & Jübling — Dresden, Streichinstrumente,
Rösener, F. — Berlin, Pianinos.
Wagner, C., Stuttgart, für einen Piano transpositeur.
Weidenslaufer, Th. — Berlin, Pianinos.

Ehrenvolle Erwähnung.

Aders & Blumberg — Berlin, Pianinos,
Grand, A. — Berlin, do.
Matz, H. & Co. — Berlin, do.
Richter, Jos. — Regensburg do.

Ausser Preisbewerbung standen.

Pleyel-Wolff & Co. — Paris.
Ernst Kaps — Dresden,
Victor Charles Mahillon — Brüssel.

Von Berliner Fabrikaten, die ausgestellt waren, hatten sich also nur zwei, die der Concordia und die des Herrn Ad. Knöchel der goldenen Medaille zu erfreuen.

— Im Verlage von Frantz in Demmin erschien

ein Luthermarsch von Adalbert Ueberlée, bestimmt und sehr geeignet zur Aufführung bei der bevorstehenden 400 jährigen Geburtstagsfeier des grossen Reformators. In geschickter Weise führt der Komponist den letzten Theil des idealen Marsches in den Choral: „Ein' feste Burg" über, der denselben zu kräftigem, wirkungsvollem Abschluss bringt. Der Marsch erscheint demnächst in Orchesterbearbeitung. Sehr erwünscht wäre eine Bearbeitung für 4 Hände, die als Einleitung zu den am 10. November stattfindenden Schulfeierlichkeiten willkommen sein dürfte.

— Von dem erst im vorigen Jahr erschienenen Riemann'schen Musik-Lexikon (Leipzig, Bibliographisches Institut) erscheint bereits ein zweiter Abdruck und zwar diesmal in 18 Lieferungen à 50 Pf., um weniger Bemittelten die Anschaffung des vortrefflichen Werkes zu erleichtern. Man kann überzeugt sein, dass diese neue Ausgabe frei sein wird von den kleinen Irrthümern, welche sich in die erste eingeschlichen und dürfte in diesem Falle Riemanns Musik-Lexikon in der Reihe ähnlicher Werke den ersten Rang einnehmen, da die Reichhaltigkeit und Gediegenheit desselben schon nach Erscheinen der ersten Auflage allseitige Anerkennung gefunden hat.

— Frau A. Naubert, die Gattin des Musikdirektors A. Naubert in Neubrandenburg, eine begabte Pianistin, spielte am 6. August in einer grossen Soirée bei der Fürstin v. Waldeck, welcher der Herzog und die Herzogin v. Albany beiwohnten, mit grossem Beifall Stücke von Schumann, Liszt, Rubinstein und Naubert. Die Künstlerin wurde in Folge dessen abermals zum Vortrag befohlen und besonders ersucht, die von der Königin von Rumänien gedichteten und von A. Naubert komponirten Gedichte: „Stürme", zu begleiten, für welche der Herzog, welcher selbst komponirt, das regste Interesse bekundete.

— In Leipzig fand am 3. d. M. die erste Aufführung der Oper „Benvenuto Cellini" von Berlioz statt und errang sich gleich von Anfang an lebhaften Beifall. Franz Liszt wohnte der Vorstellung bis zum Schlusse bei. Am andern Morgen brachte das Musikcorps der 134. Inf.-Reg. Franz Liszt vor dem Hotel de Prusse eine „Matinata". Der Gefeierte nahm die Huldigung sehr freundlich vom Balkon der ersten Etage aus entgegen, begab sich dann auf die Strasse, indem er entblössten Hauptes in die Mitte der Musiker trat und ihnen in verbindlichster Weise seinen Dank aussprach.

— In Liebich's Etablissement in Breslau, woselbst die Theater-Kapelle augenblicklich konzertirt, erregte das Konzertprogramm eines Abends insofern Aufsehen, als bei den Komponisten mit auffallender Genauigkeit der Anfangsbuchstabe des Komponisten angeführt war. Es standen somit folgende Namen untereinander: B. Bilse, J. Brüll, E. Strauss, R. Wagner, S. Moniuszko, C. M. v. Weber, H. Weiss, L. Beethoven, E. Scherz, C. Reitzig, H. Pohl, T. Michaelis. Diejenigen, welche nur die Vornamen-Buchstaben als Akrostichon gelesen, erkannten bald die kleine Malice, so auch der Wirth, der sich aber nicht darum kümmerte, denn der Konsum bewies gerade an jenem Abend das Gegentheil.

- In Zürich hat das Central-Comité der Ausstellung dem Dichter der Festkandate, Gottfried Keller, und deren Komponisten Fr. Hegar ein Bankett veranstaltet und Jenen mit einem goldenen Chronometer, Diesen mit einem prachtvollen Gemälde beschenkt.

— Am Konservatorium zu Helsingfors ist die erste Lehrstelle für Klavierspiel," welcher bisher Herr Carl Pohlig vorstand, Herrn Ludwig Dingeldey, wie sein Vorgänger Schüler Liszt's, übertragen worden.

— Aus Amsterdam wird berichtet, dass der Beifall, welchen Hr. Hof-Musikdirektor Bilse und seine Kapelle daselbst bei den Ausstellungs-Konzerten ernten, ein ganz ungewöhnlicher ist. Thatsächlich sammeln diese Konzerte Tausende von Hörern, und die Mehrzahl derselben muss sich mit Stehplätzen begnügen. Alle Beurtheilungen und ebenso der Beifall, welchen die Leistungen der Künstler in der Ausstellungsstadt finden, sind überschwänglicher Art.

— Bei einer Versteigerung alter Instrumente, welche jüngst in London stattfand, wurde eine Stradivarius-Geige von 1635 mit 12 400 Frcs. geschätzt; zwei Guarnerius-Geigen von 1738 und 1739 gingen mit 7250, bzw. 6125 Frcs ab. Eine Kniegeige von Francesco Rugerius stieg auf 8250 Frcs.

— Die angesehene Firma der Herren Mason & Hamlin in Boston übersendete Dr. Franz Liszt in Weimar durch ihren Vertreter in Deutschland Herrn Wilh. Gertz in Hannover, Inhaber eines der grössten deutschen Pianomagazine, eine ihrer neuesten Salonorgeln im Preise von 6000 Mk. als eine Huldigung des Meisters aus dem fernen Westen. Das prächtige Werk hat 23 Stimmen, welche auf 3 Manuale und 1 Pedal vertheilt sind und wurde von Liszt der Grossherzoglichen Orchester- und Musikschule, als deren ausgezeichneter Gönner sich der Grossmeister schon so oft erwiesen hat, am 8. Juni überwiesen. Der berühmte Künstler hat an die genannte Firma folgendes Schreiben gerichtet: „Sehr geehrte Herren! Welch' herrliche Orgel verdanke ich Ihrem freundlichen Wohlwollen! Es ist dieselbe ausserordentlich lobens- und bewunderungswerth! Selbst mittelmässige Spieler können darauf vielen Beifall erlangen. Gern hätte ich dies prächtige Instrument in meiner Wohnung behalten: leider fehlt der genügende Platz! Nun prangt es in der Aula der Grossherzogl. Orchester- und Musikschule — ein Institut von Bedeutung, dessen vortrefflicher Direktor Professor und Hofkapellmeister K. Müller-Hartung ist. Es hat derselbe schöne Orgelsonaten veröffentlicht, die er nicht minder schön vorträgt. Am Abend der Aufstellung (8. Juni) spielten zwei renommirte Organisten, der Grossherzogl. Hoforganist A. W. Gottschalg (Herausgeber des ansehnlichen Repertoirs für Orgel. 3 Bände, New-York und Leipzig, bei Schuberth etc. etc.), und Stadtorganist B. Sulze, der sich durch mehrere geschätzte Kompositionen und Transcriptionen einen ausgezeichneten Ruf erwarb. Wahrscheinlich besuchen mich in diesem Sommer Prof. Dr. Naumann (Jena), der ausgezeichnete Pianist Walter Bache (London) und Camille Saint-Saëns (Paris), welcher letzteres meines Bedünkens der hervorragendste und ausserordentlichste Herrscher des Orgelspiels verbleibt. Ich werde nicht ermangeln, die drei genannten Vir-

tuosen zu bitten, nähere Bekanntschaft mit Ihrer brillanten Orgel zu machen. Im Uebrigen soll dieselbe nicht missbraucht werden und den gewöhnlichen Spielern verschlossen bleiben. Weimar, den 12. Juni 1883. Genehmigen Sie etc. Franz Liszt.

— Die Singhalesen, Bewohner der Insel Ceylon, von welchen sich gegenwärtig ein Trupp im Zoologischen Garten aufhält, haben nur etwa 7 verschiedene Weisen, nach denen sie „Alles" singen, und eben so viele Schlaginstrumente, mit welchen sie gewaltigen Lärm verursachen; das ist ihre ganze Musik.

— Im Berliner Tageblatt, Sonntags-Nummer vom 12. August befindet sich folgende Anzeige: „Lehre reizende Klavierpiècen ohne jegliche Vorkenntnisse in einigen Wochen prima spielen. Gesangbegl. Quatremain spielen. G—str. 76, 4 Et. l." Eine Abonnentin fragt an, ob sich diese Anzeige mit dem am Hause des Lehrers (?) prangenden Schilde: „Musik-Institut" verträgt? — O, Sie Unschuld Sie. Die Flagge „Musik-Institut" muss noch ganz andere, schlimmere Dinge decken. Wer in einigen Wochen „die reizenden Klavierpiecen ohne jegl. Vorkenntnisse" nicht wird spielen gelernt haben, wird aus seinen Himmeln in der 4. Etage links bald wieder zur Erde gelangen und seinen Aerger verbeissen, sich so hoch verstiegen zu haben, um so tief in die Arme der Dummheit zu fallen. Leider wird die Täuschung der das Publikum bei manchen andern sogenannten Musikinstituten anheimfällt, nicht so bald offenbar und kostbare Lebensjahre und Lebenskraft, viel Geld und frischer Muth werden geopfert, bevor der Schüler zur Ueberzeugung gelangt, er habe in der Wahl der Lehranstalt einen Missgriff zu beklagen. E. B.

— Die Direktion des Krystall-Palastes in Leipzig beabsichtigt ein neues Unternehmen in's Leben zu rufen. Dem mir zugegangenen Cirkular ist zu entnehmen, dass unter Leitung des Kapellmeisters Hans Sitt oder unter Direktion der betreffenden Autoren Novitäten- und Künstler-Konzerte unter Zuziehung der gesammten Kritik vor einem gewählten Publikum veranstaltet werden sollen. Es soll den Komponisten und Verlegern, Virtuosen und Sängern Gelegenheit gegeben werden, eigene oder Verlagswerke oder künstlerische Leistungen in den Räumen des neuen Krystall-Palastes so zur öffentlichen „Ausstellung" zu bringen, wie etwa Maler und Bildhauer ihre Werke ausstellen.

Die Aufführungen erfolgen unter nachstehenden Bedingungen:

Komponisten und Verleger, welche Novitäten zur Vorführung einsenden, verpflichten sich:

1. alles nöthige Material, als: Partitur, Stimmen etc. in gutem Zustande zu liefern,
2. den laut einem bestimmten Tarif auf sie entfallenden Antheil an den Kosten für die nöthigen guten Instrumentalkräfte zu entrichten, während die Ueberlassung des Lokals etc. gratis erfolgt. Diese Einsendungen können sämmtlichen Gebieten der Konzert-, Chor- oder Sologesang- und Kammermusik angehören.

Virtuosen und Sängern ist es (ohne Entschädigung der Reisekosten) gestattet, sich zu introduciren. Auch sie haben für sämmtliche Stimmen etc. zu den von ihnen vorzutragenden Stücken in gutem Zustande zu sorgen.

Ueber die Zulassung der Novitäten wie der Künstler entscheidet eine hierzu bestellte Sachverständigen-Jury, und zwar in möglichst humanem Sinne. Als Mittels-Personen sind in sämmtlichen europäischen Hauptstädten und auch in New-York „Repräsentanten" des Unternehmens gewonnen worden, welche in künstlerischer wie geschäftlicher Beziehung zwischen den Interessenten und der Direktion unterhandeln. Meistens sind dazu je ein Musiker und eine Musikalienfirma ausersehen worden. Die Kostenbeiträge, welche Komponisten und Verleger zu leisten haben, regeln sich, wie bemerkt, nach einem bestimmten Tarife, und zwar werden für Orchester und Chorwerke erhoben: bei einer Zeitdauer des ausführenden Werkes bis 10 Minuten = 30 ℳ, bis 15 Min. = 35 ℳ, bis 20 Min. = 40 ℳ, bis 25 Min. = 45 ℳ, bis 30 Min. = 50 ℳ, bis 45 Min. = 75 ℳ, bis 60 Min. = 95 ℳ, bis 80 Min. = 125 ℳ. Kammermusikwerke sind billiger. Für die Zeitdauer eines solchen Werkes bis 10 Min. werden 15 ℳ berechnet; bis 15 Min. = 20 ℳ, bis 20 Min. = 25 ℳ, bis 30 Min. = 30 ℳ, bis 45 Min. = 50 ℳ, bis 60 Min. = 70 ℳ. Die Beträge sind vor der Aufführung der Werke einzusenden. Virtuosen und Sänger haben für event. nöthige Orchesterstimmen zu sorgen und ihre Reisekosten selbst zu tragen. Alle Zusendungen sind an die Direktion des Krystall-Palastes in Leipzig zu richten. Unterzeichnet ist das Cirkular von den Herren Berthold, Besitzer des Krystallpalastes, Kommissionsrath Kahnt, und Kapellmeister Hans Sitt.

(Ob das Unternehmen einem Bedürfnisse entspricht, wird sich ja bald herausstellen, jedenfalls ist es gut gemeint. Ein Punkt nur bedarf noch der Aufklärung. Es ist nämlich in dem Cirkular von den Proben nicht die Rede. Wer bezahlt diese und bürgt die Direktion für eine genügende Anzahl derselben, um das Werk des Komponisten zu künstlerisch vollendeter Darstellung zu bringen?) E. B.

Bücher und Musikalien.

Langhans, Wilhelm. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. In chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros. Leigzig. F. E. C. Leuckart. 1882, 1883. In 15—20 Lieferungen à 1 ℳ (2 starke Bände.)

Von diesem höchst verdienstlichen Werke liegen nunmehr die Lieferungen 2—6 vor, in denen der Verf. bis zu der Zeit der Oper in Deutschland vor Mozart gelangt. Wir können die warme Empfehlung, die wir an anderer Stelle dem Werke zu Theil wer-

den liessen, nur wiederholen. Der Verf. ist mit ebensoviel Fleiss als Gründlichkeit und mit kritischem Verständniss an die Erledigung seiner Aufgabe gegangen: sonach wird dieses Buch Allen, denen die Kenntniss dieser interessantesten Entwickelungszeit der Musik am Herzen liegt, ein treuer Freund und Führer sein. Der Preis ist in Anbetracht der vorzüglichen Ausstattung ein sehr mässiger.

Tappert, Wilhelm. Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. Elberfeld, Sam. Lucas, 1883. 8⁰. VIII. und 104 S.

Der geschätzte Verf. sagt in der Vorrede, dass zu einer erschöpfenden Biograghie Wagner's noch drei Dinge fehlen: das Material, der rechte Zeitpunkt und ein wirkliches Bedürfnis. Wenn wir auch den Mangel des Bedürfnisses nicht anerkennen mögen, so müssen wir doch um so mehr zugeben, dass Herr T. betreffs der beiden andern Punkte Recht hat, und dass die Beschränkung, die er sich — wohl nur vorläufig — auferlegt hat, in diesem Mangel ihre volle Begründung findet: „Ich gebe“ — sagt er — „nur ein Lebensbild, mit möglichst wenig sogenannter Aesthetik“. Dazu mit etwas Polemik! Wer die frische, anregende Schreibweise Tappert's und die intimen Beziehungen kennt, die er seit langen Jahren zu Bayreuth unterhalten, wird im voraus auf eine ebenso interessante wie werthvolle Lektüre rechnen. In der That gehört dieses kleine Buch zu dem Besten, was über den Meister bisher geschrieben ist; sowohl, was die Zuverlässigkeit der Daten, als das Zutreffen seiner polemischen Betrachtungen antrifft, deren Spitze fast ausnahmslos gegen alle jene absichtlichen Verdrehungen und Verläumdungen gerichtet ist, denen Wagner Zeit seines Lebens als Zielscheibe gedient hat. Für Musiker, wie für Laien wird diese Wagner-Biographie von dauerndem Werthe sein.

Tappert, Wilhelm. Für und Wider. Eine Blumenlese aus den Berichten über die Ausführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal. Berlin, Th. Barth, 1882. Gr. 8⁰. 50 S. 1,50 *M.*

Ein sehr ergötzliches, besonders aber auch sehr lehrreiches Büchelchen. Ohne Zweifel hätte der Inhalt verzehnfacht werden können; aber was hier zusammengestellt ist, genügt, um die verschiedenen Strömungen, die sich in der Kritik nach den Parsifal-Aufführungen des Jahres 1882 geltend machten, in höchst lebendiger Anschaulichkeit zu verdeutlichen. Ueber manches wird man erstaunt sein; und einige Bemerkungen Tapperts, mit denen er seine „Blumenlese“, zu einem einheitlichen Strausse, trotz der starken „Verschiedenduftigkeit“ der vielerlei „Blumen“, gar anmuthig verbindet, sind von frappanter Wahrheit. Besonders, wie uns scheint, die folgende, die im Interesse der Sache hier Platz finden möge: „In dem vierzigjährigen Wagner-Kriege hat sich eine merkwürdige Erscheinung regelmässig wiederholt: die Aufführung eines neuen Werkes des bahnbrechenden Meisters hatte zunächst immer die verstärkte Anerkennung und erhöhte Werthschätzung des vorhergehenden zur Folge. So half der fliegende Holländer dem Rienzi, der Lohengrin dem Tannhäuser; Tristan war den Meistersingern förderlich, und wer den Parsifal gehört hat und mit sich noch nicht ganz im klaren ist über den empfangenen Eindruck, lobt den Ring des Nibelungen.“

Liszt, Franz. Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays. Herausgegeben von L. Ramann. 5. Band der gesammelten Schriften. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882. Gr. 8⁰. VIII und 234 Seiten. 6 *M.*

Wir haben schon Gelegenheit gehabt, auf die ganz hervorragende Bedeutung aufmerksam zu machen, die die planmässige und sorgfältige Sammlung der überall verstreut und deshalb schwer zugänglich gewesenen Schriften Liszt's für den Musiker hat. Liszt ist nicht nur einer der interessantesten und geistreichsten Musikschriftsteller: seine eminente Bedeutung als Künstler auf jedem Gebiete der Musik giebt seinen Aussprüchen auch eine autoritative Giltigkeit, die weit über das Mass dessen hinausragt, was der gewöhnliche „Buchgelehrte“ für sich beanspruchen darf. Von ganz besonderem Interesse ist in dem vorliegenden Bande u. A. auch der Brief „über das Dirigiren“, weil er scharf die Stellung zeichnet, die Liszt dieser Frage gegenüber schon im Jahre 1853 eingenommen, und die keine andere ist, als die R. Wagners aus späteren Jahren.

Waldersee, Graf Paul, Sammlung musikalischer Vorträge. Vierte Reihe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882. Gr. 8⁰. 434 S. 9 *M.*, eleg. geb. 10 *M.*

Dieser vierte Band der vortrefflich redigirten Vorträge bringt die Lebensbilder Schumanns, Boccherinis, Beethovens, der Pauline Viardot-Garcia, Paganinis und Rossini's, von Spitta, Schletterer, Deiters, La Mara, Niggli und Sittard erzählt; dazu zwei Abhandlungen: „die Natur der Harmonik“, von Hugo Riemann und „„die Ahnen moderner Musikinstrumente“, von Schletterer. In sämmtlichen Aufsätzen ist die ernste gewissenhafte Art zu rühmen, mit der die Verfasser ihre Aufgaben erledigen. Als besonders interessant für den Musikhistoriker dürften die Abschnitte über Boccherini und Paganini zu bezeichnen sein, die vieles Neue bringen und daneben bereits Bekanntes in richtigerem Lichte als bisher erscheinen lassen; eine ganz ausgezeichnete Studie ist Sittard's Aufsatz über Rossini.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 5. Band. Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882. 8⁰. XII u. 393 S. 4 *M.*

Vierundzwanzig berühmte Künstlerinnen der Jetztzeit, Beherrscherinnen des Klaviers, der Geige und des Gesanges führt uns die Verfasserin in ihrer bekannten, anmuthig plaudernden Weise vor und für jede gelingt es ihr, das Interesse der Leser zu erregen. Freilich ist die Auswahl gut und klug, und die Namen der „Studirten“ sprechen schon für sich selbst. Dieser fünfte Band reiht sich den voraufgegangenen ebenbürtig an.

Müller, R. Musikalisch-technisches Vokabular. Englisch-deutsch, deutsch-englisch und italienisch-englisch-deutsch. Leipzig, C. F. Kahnt. Gr. 8⁰. 84 S. 3 *M.*

Der Inhalt dieses Buches ergiebt sich aus dem Titel, und seine Nothwendigkeit wird mit der stets zunehmenden Zahl amerikanischer und englischer in Deutschland Musikstudirender, und dem wachsenden

künstlerischen Verkehr zwischen den drei Ländern gewiss genügend motivirt. Das Vokabular ist, soweit sich das übersehen lässt, lückenlos — (abgesehen von den Instrumentennamen, deren wir verschiedene und wichtige vermissen), — und die Angabe der Aussprache im Englischen sehr sorgfältig. *O. Eichberg.*

Meinungs-Austausch.

Geehrter Herr Professor!

Die Andantino-Frage wird nachgerade doch bedenklich; unmöglich kann statuirt werden, dass Andantino „weniger langsam" bedeutet; sonst würde più andante „langsamer" heissen, was doch wohl nur bei wenigen schlecht entwickelten Komponisten zutreffend sein könnte. Uebrigens stimme ich Ihnen vollkommen bei, dass in Andantino wie in Adagietto das Diminutiv meist sich auf die Form bezieht. Gefährlich scheint es mir nur, an dem Wortbegriffe des Andante so lange herumzudrehen, bis er glücklich ganz verdeckt ist; più andante heisst schneller, d. h. andante heisst nicht „langsam", nicht „gehend" im Gegensatz zu „laufend", sondern im Gegensatz zu adagio (ruhig). *Dr. Hugo Riemann.*

Antworten.

L. Schl. Darmstadt Quittire dankend den Empfang.

P. K. cand. min. Bad. Elmen. No. 11 mit dem Gedicht des Frl. Oberbeck ging an Sie ab.

Abonnent Arolsen. Karte kam über Buckow und Harzburg hier an.

A. Oe. Enschede (Holland). Verbindlichsten Dank. Wie Sie sehen, schon benutzt.

St. Harzburg. Ausser den Ihnen bereits genannten Werken empfehle ich Ihnen noch folgende, im Verlage von Vieweg in Quedlinburg erschienenen, welche sich zur Aufführung bei der Lutherfeier eignen dürften:

Luther-Kantate für 4stimmigen Männerchor nach Mendelssohns Festgesang herausgegeben mit Klavier- oder Orgelbegleitung von G. Hecht (Klavierauszug 2 ℳ, Orgelstimme 1 ℳ).

Psalmlieder für 4stimmigen gemischten Chor von Lic. Dr. Fr. Zimmer (nur Partitur 2 ℳ 25 ₰).

Liturgische Andacht zum Lutherfest, herausgegeben von Fr. Zimmer, kgl. Musikdirektor. Ausgabe für die Gemeinde — (50 St. 1 ℳ — 100 St. 1 ℳ 50 ₰).

Ausgabe für Chor und Liturgen (1 St. 10 ₰, — 25 St. 2 ℳ).

B. Wismar. Sehr graziös und melodiös ist der von Gothe jun. komponirte Walzer: „Meine Königin" der im Verlage von Litolff in Braunschweig erschienen ist.

J. Sch. Bonn. Besten Dank, ist doch aber so unbedeutend, dass sich schwerlich eine Zeitung zum Abdruck veranlasst fühlen dürfte, selbst wenn die Autorin auch nicht den Nachdruck, selbst im Auszuge, ausdrücklich verboten hätte.

C. M. Es giebt wenig gute humoristische Lieder Als eines der originellsten empfehle ich Ihnen: „Die Einladung" von L. Wandow (pseud.), für 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Berlin, Bote & Bock. Der Text lautet wie folgt: „Geehrte Frau! Wenn Sie am Donnerstag nichts anders vorhaben, so würden Sie uns sehr erfreuen, wenn Sie uns mit Ihrem Hrn. Gemahl das Vergnügen machen würden, uns zu besuchen. Es ist keine Gesellschaft. Sie finden nur noch einige Freunde hier. In der Hoffnung, Sie zu sehen, zeichnet unter freundschaftlicher Begrüssung von Haus zu Haus, Ihre Charlotte. Berlin, den 15. Februar 1877". — Diese Worte sind urkomisch, melodiös und formell sehr gewandt behandelt.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Nächste Sitzung Dienstag, den 11. September, Abends 8 Uhr. Tagesordnung: Vortrag. — Geschäftliches.

Das Sitzungslokal wird durch die Voss. Ztg. bekannt gemacht werden.

Anzeigen.

Dieser No. liegt eine Anzeige der musikpädagogischen Werke von Prof. Emil Breslaur bei.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. Die Expedition.

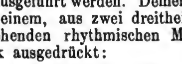
Der Tanz und das Lied beim Musikunterricht.

Von **Dr. A. Reissmann.**

Selbst als Kunstform dürfte der Tanz eine höhere Bedeutung beanspruchen, als man ihm in der Regel zugestehen will. Allerdings ist die Tanzform keine, durch einen selbstständigen Inhalt erzeugte Form wie die andern Musikformen, sondern sie wird durch die äussere Bewegung angeregt und in ihrer ganzen Anordnung wesentlich beeinflusst; allein diese ist doch immer der Ausdruck innerer Zustände und so ist es ganz naturgemäss, dass auch die begleitende Musik davon nicht unberührt bleibt, und auf diesem Wege auch zu selbständigerem Gehalt gelangt. Wenn demnach auch die Tanzformen nicht wie alle anderen Musikformen einem bestimmten Inhalt ihre Entstehung verdanken, so sind sie doch recht wohl geeignet, einem solchen als entsprechende Träger zu dienen, und damit treten sie ganz bestimmt in die Reihe der Kunstformen.

Für die Einführung in die Erkenntniss der Tonformen aber werden die Tanzformen von unschätzbarem Werth, schon weil die Entwickelung, der Instrumentalformen namentlich, wesentlich durch sie beeinflusst wurde. Denn wie die griechische Poesie hauptsächlich im Tanz ihren ursprünglichsten Boden fand, so auch die gesammte moderne Instrumentalmusik, wie schon die oberflächlichste Betrachtung zeigt.

Die verschiedenen Tänze entstehen bekanntlich dadurch, dass eine bestimmte Anzahl von Schritten zu einer einheitlichen Tanzfigur zusammengefasst wird, aus deren ununterbrochenen Wiederholung man den betreffenden Tanz gewinnt. So, um dies an einem Beispiel klar zu machen, besteht das ursprüngliche Walzer-Tanzmotiv aus zweimal drei Schritten, welche aus einer Umdrehung ausgeführt werden. Dementsprechend ist es in einem, aus zwei dreitheiligen Takten bestehenden rhythmischen Motiv durch die Musik ausgedrückt:



Um die Tanzbewegung zu regeln, genügt es nun vollständig, dies Motiv ununterbrochen durch ein stark schallendes Instrument anzugeben, und es mögen viele Jahrhunderte vergangen sein, innerhalb deren auf keine andere Weise der Tanz geregelt wurde, als durch Trommelschläge und dergl.

Noch weit ins Mittelalter hinein begnügte sich das Landvolk, wie wir aus zahlreichen Stellen älterer Gedichte und aus Bildern er-

sehen, mit einem blossen Trommler — oder Pauker, wie er auch genannt wird, bei seinen Tänzen. Erst später nahm dieser zugleich eine Pfeife mit der rechten Hand, mit der er das rhythmische Tanzmotiv auch melodisch gestaltete, während er mit der linken Hand das rhythmische Motiv mit der Trommel markirte.

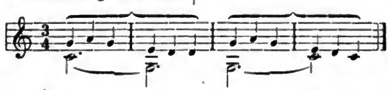
Damit beginnt die mehr künstlerische Umgestaltung des Tanzes. Die Melodie dient nicht mehr nur der äussern Bewegung, sondern ihre, mehr nervenreizende Wirkung übt bereits einen wahrnehmbaren Einfluss auf die Stimmung der Tanzenden, sie erhöht die Freude am Tanze und dient deshalb zugleich schon ihrem Ausdruck. Aber auch jetzt noch begnügte sich der „Tamerlinspieler“ (man bezeichnete mit „Tamerlin“ in jener Zeit die Verbindung von Trommel und Pfeife durch einen Spieler) damit, das rhythmische Tanzmotiv in ein ganz einfaches melodisches zu verwandeln, etwa:



und er wiederholte es ununterbrochen, so lange der Tanz währte. In den Lautenbüchern des sechszehnten Jahrhunderts begegnet man noch häufig solchen zweitaktigen Tänzen, die von den Lautenisten variirt und bearbeitet wurden. Allmälig erst kamen die Spielleute dann dazu, dies rhythmisch-melodische Motiv so anzuordnen, dass nicht die blosse Wiederholung, sondern eine Ergänzung nothwendig wird, wie:



Das rhythmische Motiv bleibt unverändert; aber indem die Melodie im zweiten Takt nicht auf die Tonika zurückgeht, bleibt sie unabgeschlossen, und so wird die Wiederholung mit dem nöthigen Abschluss zur Nothwendigkeit. Das erste Motiv wird zum Vordersatz, dem die Wiederholung mit Abschluss als Nachsatz folgen muss. Damit ist der viertaktige Tanz gewonnen; daran erkannten die ausübenden Musiker bereits die Bedeutung der Dominantwirkung für die Tonbildung, die hauptsächlich durch diese beherrscht und bedingt wird:



Damit war überhaupt das gestaltende Prinzip für die Instrumentalmusik gewonnen. Wie zugleich aber auch die Musikpraxis sich veränderte, indem an Stelle des alten Tonartensystems, in welchem der Dominanten noch mehrere Beobachtung fanden, das moderne trat, das ganz aus dieser Dominantwirkung heraus konstruirt wird, ist hier nicht weiter zu erweisen.

Bei der ferneren Erweiterung des Tanzes verfuhr man dann nicht ganz konsequent; man musste jetzt diese vier Takte als Einheit fassen und ihr vier gleich konstruirte entgegensetzen, in derselben Weise ergänzend wie vorher die zwei. Allein darauf kam man erst später, man fügte zunächst wieder zwei Takte an, etwa:



Solchen sechstaktigen Tänzen begegnen wir nicht selten, und da das rhythmische Gefühl jener Zeit noch nicht so entwickelt war, um Unebenheiten in der rhythmischen Konstruktion tiefer zu empfinden, so wurden selbst fünf- und siebentaktige Tänze in dieser Weise zusammengestellt.

Zu künstlerischer Geschlossenheit konnte der Tanz erst dann kommen, als man, wie bereits angedeutet wurde, den eintaktigen Tanz als einheitlichen Vordersatz konstruirte, dem dann ein ebenso konstruirter, eintaktiger Nachsatz folgen musste:



Diese Konstruktion musste nothwendiger Weise die Harmonik und die aus ihr naturgemäss hervortreibende Melodik erst vollenden. Es gehört eine überaus feine Abstufung der Accente dazu, um das obenstehende rhythmische Schema als solches auch dem Ohre kenntlich zu machen; um dieses fühlen zu lassen, dass die ersten vier Takte ein Ganzes

bilden, das wiederum in zwei gleichen Gliedern sich darstellt, während die letzten vier einheitlich konstruirt sind. Dies wird durch die hinzutretende Harmonik leicht bewerkstelligt. Das rhythmische Motiv wird, wie wir schon zeigten, mit Hülfe der Dominantwirkung treu harmonisch dargestellt:



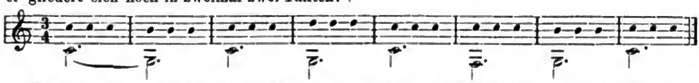
Durch die intimen Beziehungen, in welcher Tonika und Dominant stehen, sind die beiden Takte rhythmisches Motiv auch harmonisch zur Einheit verbunden worden.

Würde der Nachsatz in derselben Weise konstruirt, würde er nur eine Wiederholung des Vordersatzes sein, die Bewegung also nicht abschliessen. Daher erfordert er eine andere harmonische Anordnung; das nächste ist, das Schlussmotiv anders zu wenden:



Damit ist der Nachsatz zwar abgeschlossen, aber doch nicht so einheitlich konstruirt, dass er als entsprechender Abschluss zum viertaktigen Vordersatz gelten könnte; auch er gliedert sich noch in zweimal zwei Takten!

Um ihn harmonisch einheitlicher zu konstruiren, zieht man noch die Unterdominant hinzu, und erhält das nachstehende rhythmisch-harmonische Formengerüst:



Es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass dieser ganze Prozess schon nicht mehr im Dienste der, den Tanz bedingenden äussern Bewegung steht. Für diese genügt die fühlbare Markirung des einfachsten rhythmischen Motivs, in ununterbrochener Wiederholung. Die weitere Verwendung derselben zu vier- und achttaktigen Formen und die harmonische Darstellung derselben erfolgt bereits nach aesthetischen Gesichtspunkten in der Absicht: eine Kunstform zu gewinnen, die nicht nur den Tanz regeln hilft, sondern zugleich auch einen bestimmten Inhalt zum Ausdruck bringt.

Aus diesem Grunde wird denn auch noch jene dritte Macht musikalischen Ausdrucks hinzugezogen, die Melodie.

(Fortsetzung folgt.)

Vier Meister des Klavierspiels.

Drei Berühmte und ein Vergessener.

Von **W. Tappert.**

In den Jahrgängen 1788—1791 der vom Hofrath Bossler in Speyer herausgegebenen musikalischen Realzeitung berichten Augen- und Ohrenzeugen über die Leistungen der vier Virtuosen Beethoven, Mozart, Hummel und Hässler. Bei den drei Erstgenannten werden die betreffenden Mittheilungen genügen, es bedarf keiner erläuternden Zusätze, Hässler's verklungener Name muss dagegen der Jetztwelt erst wieder in Erinnerung gebracht werden. Ueber Beethovens geniales Spiel äusserte sich C. L. Junker am 30. November 1791 folgendermassen: „Noch hörte ich einen der grössten Spieleer auf dem Klavier, den lieben guten Bethofen; von welchem in der speierischen Blumenlese vom Jahr 1783 Sachen erschienen, die er schon im 11. Jahr gesetzt hat. (Auch drei Sonaten für das Klavier kamen um diese Zeit im Bossler'schen Verlage von ihm heraus. D. H.) Zwar liess er sich nicht im öffentlichen Konzert hören, weil vielleicht das Instrument seinen Wünschen nicht entsprach; es war ein Spathischer Flügel und er ist in Bonn gewohnt, nur auf einem Steinischen zu spielen. Indessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasiren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuosengrösse dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüsste also nicht, was ihm zur Grösse des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört und Stundenlang gehört, und immer seine ausserordentliche Fertigkeit bewundert, aber Bethofen

ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer, und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene ohne alle Ansprüche. Indes gestand er doch, dass er auf seinen Reisen, die ihn sein Kurfürst machen liess, bei den bekanntesten, guten Klavierspielern selten das gefunden habe, was er zu erwarten sich berechtigt geglaubt hätte. Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, dass es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vervollkommnung zu kommen, an welchem er jetzt steht. Hätte ich dem dringenden Wunsche meines Freundes Bethofen, den auch Herr Winneberger unterstützte, gefolgt, und wäre noch einen Tag in Mergentheim geblieben, ich glaube Herr Bethofen hätte mir Stundenlang vorgespielt und in der Gesellschaft dieser beiden grossen Künstler hätte sich der Tag für mich in einen Tag der süssesten Wonne verwandelt."

Am 17. Juni 1789 veröffentlicht das Blatt den Auszug eines Schreibens, datirt Dresden, vom 28. Mai. Hier wird Mozart in seiner Eigenschaft als Pianist gefeiert. — „Den 14. April hat sich der berühmte Tonsetzer Herr W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürstl. Durchlaucht auf dem Fortepiano lassen hören. — Ausserdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrschaftlichen und Privathäusern mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt; seine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich — hierzu kommt nun noch seine ausserordentliche Fertigkeit vom Blatt zu lesen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht. — — Auch auf der Orgel hat er seine grosse Geschicklichkeit in der gebundenen Spielart bewiesen. Er geht von hier nach Berlin."

Am 20. Mai 1789 erfuhren die Leser Etwas von dem Wunderknaben Hummel, geb. in Pressburg 1778, gest. 1837 als Hofkapellmeister in Weimar. Der Dresdener Correspondent meldet am 16. April 1789: „Den 10. März hat sich allhier Herr Hummel, ein junger Klavier-Spieler von 9 Jahren, aus Wien gebürtig und Mozarts Schüler, mit den Variationen Mozarts auf „Lison dormait" und seinem grossen Concert aus C-dur zur Bewunderung aller Zuhörer öffentlich hören lassen; er geht von hier nach Berlin."

In der Nummer vom 20. August 1788 schreibt der Dresdener Mitarbeiter einige Zeilen über Hässler, den Vergessenen. Wir ersehen aus der Notiz, wo es dem unsterblichen Mozart in seiner Eigenschaft als ausübender Künstler fehlte und dass der Erfurter dem Wiener zu zeigen beabsichtigte, wie man eigentlich Klavier spielen müsse. Hier ist das merkwürdige Aktenstück. „Organist Hässler aus Erfurt ist hier, — Alle waren erstaunt über sein unaussprechlich gefühlvolles Spiel auf dem Klavier. Er wollte nach Wien gehen, „um in einem Wettstreit mit dem grossen Mozart zu zeigen, dass letzterer, so stark er auch auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne."

Joh. Wilh. Hässler, der Vergessene, wurde am 29. März 1747 in Erfurt geboren und starb Ende März 1822 in Moskau. Gerber ist (im älteren Lexikon) stolz auf diesen Landsmann, er rechnet ihn (1790) zu den grössten und stärksten Klavier- und Orgelspielern Deutschlands. Seine Fertigkeit vom Blatte zu spielen und frei zu phantasiren wird als erstaunlich geschildert. Witz, Feuer und Technik zeichneten ihn aus. Als Sänger wirkte er durch rührenden Vortrag, in seinen Compositionen fanden die Zeitgenossen eine glückliche Verschmelzung der Bach'schen und der Haydn-Mozart'schen Schule. Der Vater, ein braver Plüschmützenmacher, war der Künstlerlaufbahn abhold, der Sohn musste sich fügen; mit dem Lehrbriefe des Handwerks und dem Passe eines Organisten ging er in die Fremde, überall suchte er sich als Musiker Anerkennung zu verschaffen. Eine Wendung trat jedoch mit dem Tode des Vaters ein, obgleich Hässler das „Geschäft" im Interesse der Familie nothgedrungen fortsetzen musste. Hamburg und Leipzig waren für seine musikalische Ausbildung von grösstem Einflusse; nach dem Muster der Leipziger Aufführungen eröffnete er 1780 in Erfurt Winterkonzerte mit Phil. Em. Bach's grossem „Heilig" und gründete ausserdem eine Musik-Lehranstalt. Seine begabte Frau wirkte als Sängerin und Lehrerin. Die Plüschmützen-Fabrik wurde aufgegeben. Den goldenen Boden des Handwerks gewährte die Kunst nicht; um für seine zahlreiche Familie besser sorgen zu können, verliess Hässler 1790 Erfurt und ging nach Frankfurt a. M., wo er ziemlich kühl aufgenommen wurde. Die Charlatanerie des Orgelkönigs Vogler mag den Leuten mehr imponirt haben, als das feine Spiel des Erfurter Meisters. Besser erging es dem wandernden Musikanten in London, am allerbesten in Petersburg. Hier wurde er mit 1000 Rubel Gehalt am Hofe als Kapellmeister engagirt, ausserdem unterrichtete er Prinzen und Prinzessinnen und war natürlich ein gesuchter Lehrer in den Kreisen der Aristokratie. Es ist nicht bekannt, welche Gründe ihn trotz alledem veranlassten, 1794 seinen Aufenthalt in Moskau zu nehmen. Dort ist er bis an sein Lebensende geblieben, fern von seiner Familie, — nur einmal reiste die Frau zu ihrem Manne; 1798 gründete sie eine Erziehungsanstalt für Mädchen in Erfurt. Hässler gab in Moskau noch eine grössere Anzahl Kompositionen heraus, die wenigsten sind überhaupt nach Deutschland gekommen. Von 1820 bis zu seinem Tode wohnte er im Hause eines fürstlichen Schülers; eine hochgeborne Schülerin liess dem verehrten Lehrer ein Denkmal setzen, dieselbe Dame heirathete später nach Schlesien, in ihrem Besitze waren vor etwa 25 Jahren fast sämmtliche Werke Hässlers; mit liebevoller Pietät wurden die vergilbten Hefte als Schatz gehütet. Den Schatz zu heben entschloss sich damals ein bekannter Musiker und sinniger Komponist, — ich habe aber nie etwas von der Verwirklichung einer „Gesammtausgabe" oder auch nur einer „Auswahl" gehört. In meiner Bibliothek befinden sich nur einige Werke Hässlers, es ist mir nicht gelungen, sie alle zu erwerben; aber aus jedem einzelnen spricht ein echtes, deutsches Künstlergemüth und die Schatzgräber, welche unablässig bemüht sind, Werthvolles der Vergangenheit zu entreissen, sollten auch einmal an den verscholle-

nen Erfurter Mützenmacher und Musiker denken. Er hat ein besseres Loos verdient als ihm zu Theil geworden ist. Gehört auch der Name Hässler auf der musikalischen Ehrentafel nicht obenan, ein Plätzchen in einer bescheidenen Ecke gebührt dem wackeren Manne immer noch.

Ein Beispiel anschaulichen Klavier-Unterrichts.

Von **H. Kupke.**



Ich nahm vor kurzem mit einem noch nicht siebenjährigen Knaben die obige 4te Variation des siebenten Stückes aus Kullak's „Materialien für den Elementar Klavier-Unterricht" durch. Ich liess dieselbe in langsamem Tempo spielen, konnte aber trotz der grössten Mühe kein gleichmässiges Spiel erzielen, noch viel weniger Lust am Stücke erwecken; denn immer wieder verwirrten den kleinen Walther die vielen Pausen, er fand das Stück abscheulich und schwer.

Ich verfiel daher auf folgendes Mittel, um seine Lust anzuregen und ihn über die Schwierigkeiten des Stückes hinweg zu helfen.

Ich sagte ihm: „Denke dir, wir gehen jetzt über eine Wiese, die von vielen Gräben durchzogen ist. Würdest du der Gräben wegen umkehren?"

„Ich würde alle Gräben überspringen" ruft mir Walther begeistert zu.

„Nun gut, nehmen wir an, auch dieses Stück stellt eine solche Wiese dar. Schon zu Anfang, noch ehe wir einen Schritt gehen, haben wir einen Graben (die Pause) zu überspringen, dann laufen wir drei Schritt (die sechzehntel Noten) und wieder gähnt uns ein Abgrund entgegen. Nachdem wir auch den übersprungen haben, bewegen wir uns um drei weitere Schritte fort, und so geht es weiter bis zum vierten Takte, wo wir, nachdem auch hier der Graben übersprungen ist, sieben Schritte zu laufen haben.

Der nächste Takt aber bietet wieder eine recht muntere Abwechelung.

„Was siehst du ausser den Noten und Pausen in demselben?"

„Ein Kreuz."

„Vor welcher Note steht dasselbe?

„Das Kreuz steht vor D."*)

Denke dir, diesses Kreuz stelle einen abgehauenen Baumstamm vor, der nicht ohne Mühe überschritten werden kann. Wir müssen dazu die Füsse etwas höher heben, wie hier im Stücke, um über das *fis* hinwegzukommen, den vierten Finger. Haben wir aber die Hindernisse glücklich überwunden, dann geht es ohne jede neue Störung weiter bis zum Schluss des Stückes, wo uns eine freundliche Rasenbank (die halbe Note) zum Ausruhen winkt.

Ich setze mich ans Klavier, spiele und zähle: Hopp (die Pause) zwei, drei, vier (die Noten) Hopp, zwei, drei, vier, u. s. w. Walther findet Gefallen daran, ja er brennt vor Begierde, selbst spielen zu dürfen; er spielt und ist ganz selig, ein so schönes Stück zu besitzen.

Von den vorigen Schwierigkeiten, die ihm das Stück verleideten, ist jetzt nichts mehr zu entdecken, denn es ist das schönste und leichteste, was er kennt. Wir spielen es noch einmal und zwar mit noch grösserer Freude, denn sein Lachen ist so herzhaft, dass ich nicht anders kann, als darin einzustimmen.

Angelockt durch unsere Heiterkeit kommt, von uns ganz unbemerkt, die Mama, die ihre Anwesenheit erst dadurch verräth, dass auch sie in unsere Freude und Heiterkeit mit einstimmt.

---

*) Es machte Walther stets die grösste Schwierigkeit, den 4ten Finger auf Dis zu bringen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Am 1. September feierte der General-Intendant der Königl. Schauspiele, Herr v. Hülsen sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. Vor 50 Jahren an diesem Tage trat er in die Armee ein und 32 Jahre bekleidet er das Amt des obersten Leiters an den Kgl. Bühnen. Zahlreiche Huldigungen wurden dem Jubilar bei dieser Gelegenheit dargebracht. Der Kaiser verlieh ihm den rothen Adlerorden erster Klasse, und zum Zweck einer „Hülsen-Stiftung", die sich Unterstützung hilfsbedürftiger Bühnenange-

höriger zur Aufgabe machen soll, waren 50 000 Mk. aufgebracht worden. In seiner Dankrede betonte der Gefeierte: „Wenn alles dies Anerkennung für redliches Streben und treues Wollen ist, in dem Sinne darf ich ohne Erröthen alle die ehrenden Freuden dieses Tages annehmen.“ Und als ein redlich Strebender muss Herr v. Hülsen wohl auch von seinen Gegnern anerkannt werden. Er hat nach besten Kräften für die Hebung der ihm unterstehenden Kunstinstitute, zur Sicherung der Stellung des zahlreichen Künstler-Personals gewirkt, er ist streng aber allzeit auch gütig und gerecht gewesen. Gewissen, ihm nicht sympathischen Kunstrichtungen der Neuzeit gegenüber verhielt er sich kühl und ablehnend. Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht, und mit Recht, denn Sympathie oder Antipathie dürfen in Bezug auf die Wahl der vorzuführenden Werke bei einem hervorragenden Kunstinstitute nicht massgebend sein, man darf von einem solchen gleichmässige Berücksichtigung aller hervorragenden Erzeugnisse der Neuzeit verlangen. Aber in wie weit zu dieser ablehnenden Haltung die rücksichtslose Art, wie von mancher Seite gewisse im Grunde berechtigte Forderungen geltend gemacht worden sind, beigetragen haben mag, das möchte doch auch als Milderungsgrund für manche Unterlassung anzusehen sein. Man vergass oft, was man einem Kavalier von der hohen Stellung des Herrn v. Hülsen schuldig ist. Manche Charactere, die überzeugender Bitte in wohlanständiger Form wohl zugänglich sind, verhärten sich gegenüber dem ungestümen Drängen gewisser jugendlicher, unerfahrener und der Verhältnisse unkundiger Heisssporne. E. B.

— Das Denkmal für Professor Theodor Kullack, das Freunde und Schüler dem Verstorbenen an seinem Grabe auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe in der Liesenstrasse errichtet, wurde am 12. d. M. in feierlicher Weise enthüllt. Es ist ein Werk des hiesigen Bildhauers H. Pohlmann. Auf einem zwei Meter hohen Postament aus grauem karrarischen Marmor, das auf einer epheuumrankten Erhöhung errichtet ist, erhebt sich die wohlgetroffene Marmorbüste des Künstlers, die aus Anlass der Feier einen Lorbeerkranz trug. Auf der Vorderseite des Denkmals sieht man die Muse der Musik, wie sie mit dem Griffel den Namen Theodor Kullacks auf das Postament schreibt, während sie in der linken Hand die verschleierte Lyra hält; daneben liegt ein Lorbeerkranz, auf dessen Schleifen Geburtstag und Todestag des gefeierten Künstlers angegeben sind (12. Sept. 1818 und 1. März 1882). Auf der Rückseite des imposanten Denkmals liest man die Worte: „Dem unvergesslichen Meister seine dankbaren Schüler und Verehrer“. Der Gesangchor der Kullack'schen Akademie leitetete die Feier mit dem Fr. Schubert'schen Gesang: „Schlaf in Ruh“ ein. Dann sprach im Namen des Denkmalskomités Direktor Richard Schmidt, ein ehemaliger Schüler Kullack's, allen Förderern des Denkmals Dank und Anerkennung aus, worauf die Hülle von dem Denkmal fiel. Prediger Stechow feierte alsdann das Andenken des Verstorbenen in warmen Worten und weihte das Denkmal ein, worauf Gesang die Feier schloss.

— Der beabsichtigte Ankauf der „Nibelungen“ von Richard Wagner seitens des Herrn von Hülsen hat nunmehr die Genehmigung des Kaiser erhalten, so dass die Nibelungenklänge voraussichtlich im kommenden Winter nun endlich auch im Berliner Opernhause zu hören sein werden. Die Hauptrollen in der „Walküre“ sollen besetzt werden: Siegmund — Herr Niemann, Sieglinde — Frau Sachs-Hofmeister, Hunding — Herr Fricke, Wotan — Herr Betz, Brünhilde — Frau v. Voggenhuber. Für die Fricka ist eine geeignete Vertreterin noch nicht gefunden worden.

— Am 7. September starb in Delitzsch der Kgl. Seminar-Musikdirector Karl Kuntze, bekannt durch seine komischen Männerquartette, nicht zu verwechseln mit Konrad Kunz, dem Verfasser der von Bülow warm empfohlenen, bei Aibl in München erschienenen 200 Kanons im Umfang von 5 Tönen bei stillstehender Hand.

— In Weimar fand in voriger Woche der Delegirtentag des Allgem. Musikerverbandes statt. Die wichtigste Angelegenheit, welche dort zur Sprache kam, betraf die am 1. Januar 1884 ihre Thätigkeit eröffnende Pensionskasse für Musiker, welche 1874 begründet wurde und in den zehn Sparjahren ein Vermögen von beinahe eine Million Mark zusammengebracht hat. Im ersten Jahre werden 247 Musiker die von ihnen erworbene Alterspension geniessen, deren einheitliche Quote 90 Mark beträgt, doch kann der Einzelne sich auch für mehrere Quoten einkaufen. Es war die Errichtung einer Wittwen- und Waisen-Pensions Kasse angeregt worden: dieselbe sollte anlässlich der diesjährigen Berathung gegründet werden, doch wird, weil die Statuten behördlicherseits noch nicht genehmigt sind, nur ein provisorischer Vorstand und Verwaltungsrath gewählt.

— Aus dem achten Jahresberichte der Königlichen Musikschule zu Würzburg ergiebt sich ein Gesammt-Besuch von 566 Eleven. Diese vertheilen sich auf 217 Musikschüler, 34 Chorhospitanten und 315 Hospitanten der Universität, der Studienanstalt und des Lehrerseminares. Der Lehrkörper besteht, ausser dem Direktor Herrn Dr. Kliebert, aus 17 Lehrern; der Unterrichtsstoff umfasst ausser allen Zweigen der Instrumental- und Vokalmusik, Theorie und Kontrapunkt, noch Musikgeschichte, italienische Sprache, Rhetorik und Poëtik, Litteratur, Weltgeschichte und Geographie. Es fanden im Laufe des Jahres sechs Abonnements-Konzerte (Lehrerproduktionen) statt, von denen drei der Kammermusik gewidmet waren, zwei ein gemischtes Programm enthielten, und das dritte Max Bruchs „Glocke“ brachte. Ausserdem gelangte zur Aufführung: Die Missa solemnis von Beethoven in der Universitäts- (Neubau) Kirche, als erstmalige Produktion in Würzburg; der 28. Februar 1883 war der Gedächtnissfeier des verstorbenen Richard Wagner geweiht, das Programm umfasste ausser einem von Dr. Zipperer gedichteten Prolog und des Trauermarsches aus Beethoven's Eroica nur Kompositionen aus den Wagner'schen Werken. Ferner sind noch die Schüleraufführungen vor geladenem Publikum zu erwähnen, (vier Morgens und vier Abends) die sich durch ihr reiches und feingewähltes Programm auszeichnen; ausserdem

einige Schülerabende, die mit Ausschluss des Publikums stattfanden.

Aachen. Der Sängerwettstreit ist am 27. August beendet worden. Es handelte sich an diesem Tage darum, eine ganz neue Komposition vom Blatt zu singen. Prof. W. Wenigmann hatte das Manuscript geliefert. Fünf Vereine wagten sich in die Feuerprobe. Die Wage schwankte bedeutend zwischen dem Kölner Sängerkreis und dem Cercle Vieuxtemps aus Verviers. Letzterem wurde mit sieben gegen zwei Stimmen der erste Preis zuerkannt (Verdienstmedaille des Herzogs von Sachsen-Koburg, sodann eine Vase, Geschenk der Kaiserin, und ein Pracht-Album, Geschenk des Kronprinzen und der Kronprinzessin); die Kölner erhielten den zweiten Preis (Händel-Medaille, Geschenk der Frau Minnie Hauck de Wartegg). Ein besonderer dritter Preis wurde für die Réunion Lyrique aus St. Gilles geschaffen. Nachmittags siegte in der fünften Abtheilung, wozu sich nur ausländische Vereine gemeldet hatten, La Concorde aus Chênée mit dem ersten, Cercle Vieuxtemps aus Verviers mit dem zweiten und Société Royale Réunion Lyrique aus Malines mit dem dritten Preise. Abends endlich fand im Theater der Hauptkampf statt, zwischen Vereinen höchsten Ranges mit höchsten Preisen. Dort standen sich zunächst die zwei berühmtesten Vereine Belgiens gegenüber: La Légia aus Lüttich und L'Orphéon aus Brüssel. Mit fünf gegen vier Stimmen wurde der Légia der erste Preis zuerkannt (die Vase des Kaisers, goldene Medaille des Grossherzogs von Baden und 1800 Mk.); einstimmig erhielt dann L'Orphéon den zweiten Preis (goldene Medaille des Kaisers und 900 Mark).

Frankfurt a. M. Der Frankfurter Musiklehrer-Verein hielt letzten Samtag Abend in den oberen Räumen des Wintergartens seine erste Versammlung für die Wintersaison ab. Der Vorsitzende begrüsste die Anwesenden und fügte den Wunsch bei, dass das Vereinsleben im Laufe des Winters einen erfreulichen Fortschritt nehmen möge, und recht viele neue Mitglieder dem Vereine sich zugesellen wollen. Unter den Mittheilungen über Angelegenheiten des Vereins, wurde unter lebhaftem Dank der Anwesenden diejenige aufgenommen, dass die Erben des kürzlich verstorbenen Herrn Speyer-Ellisen der von dem Verein zu gründenden „Krankenkasse" eine namhafte Summe überwiesen haben. Es wurde zugleich die Hoffnung laut, dass bei dem Ansehen, welches die Musik in hiesigen Kreisen geniesst, und bei der Achtung und Anerkennung, deren sich der hiesige Musiklehrerstand erfreut, gewiss auch von anderen Seiten ähnliche Gaben zur Realisirung eines so humanen Zweckes dem Verein zugewiesen werden. Mit dem Auffinden eines für die wünschenswerthe Zuziehung von Lehrerinnen geeigneten Lokales wurden die Ordner des Vereins beauftragt. Schliesslich hielt Herr Musik-Direktor Henkel einen wissenschaftlichen Vortrag über Bach, der sich des Beifalls der Mitglieder zu erfreuen hatte.

Bücher und Musikalien.

F. Gustav Jansen: Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Kaum ein Menschenalter ist verrauscht, und doch vermeinen wir ein fernes, versunkenes Wunderland zu erblicken, wenn beim Durchblättern des vorliegenden Werkes diese fantastische Ideenwelt von Florestan und Eusebius uns in ihre magischen Kreise zieht. Ob aber unsre realistisch gefärbte Zeit keine Anklänge an sie birgt, so hat sie doch für den schwärmerischen Idealismus, die heimliche Traumwelt, das überspannte Empfinden jener das Interesse nicht verloren. Denn in ihr spiegelt sich unsre Jugend, unsre eigene Jugend mit all' ihren starken und tiefen Gefühlen, ihren geheimnissvollen Wundern und Verheissungen, ihrer unbegrenzten, überschäumenden Lebensfülle, die grade in den reichsten Naturen in oft wunderlich überspannter Weise nach plastischer Gestaltung ringt. Wenn wir heut aus dem leidenschaftlich heissen Idealismus der Schumann'schen Jugendperiode mit ihrem mimosenhaften Zurückziehen in ein dämmerndes Innenleben in das hellere Tageslicht einer kühler und derber empfindenden Zeit getreten, so mag es doch nur wenige Gemüther geben, in denen diese Glockentöne holder, ferner Jugendtage nicht ein verwandtes Echo wecken. Wir wissen es dem Verfasser hohen Dank, dass er solche Töne in uns angeschlagen. Mit liebevollem Fleiss ist ein ungemein reiches Quellenmaterial aus der Periode Schumann's zusammengetragen, in der sein Genius zuerst seine Schwingen regte, so dass auch der Fernstehende ein klares Bild über jene, bisher vielfach unverständliche, schleierhafte Erotik empfängt. In dem ganzen Werke, dessen erster Theil die litterarische Thätigkeit Schumann's, den Davidsbund u. s. w. umfasst, während der zweite eine reiche Sammlung bisher ungedruckter Briefe bringt, spricht der Dichter und Komponist fast allein zu uns; es sind nur kurze, objektiv, fast kühl gehaltene Sätze, die das Material zu einheitlicher Kette aneinander reihen, was vielleicht um so höher anzunehmen ist, als das eigene subjektive Empfinden des Verfassers in einer tiefen, leidenschaftlichen Verehrung für den grossen Künstlergenius wurzelt. — Störend in der formalen Anlage ist, dass die zahlreichen, sehr schätzenswerthen Anmerkungen an den Schluss des Buches hinausgerückt sind, wodurch der Leser in die unangenehme Nothwendigkeit eines beständigen Nachschlagens versetzt ist. — Wir wünschen dem trefflichen Werke einen recht zahlreichen Leserkreis.

A. M.

Neue Musikalien.

Besprochen von A. Naubert.

August Reissmann, Op. 47. Suite f. Violine und Pianoforte. (Leipzig, C. F. W. Siegel, R. Linnemann). Pr. Mk. 5,50.

Wir empfangen von diesem Opus des geschätzten Komponisten einen freundlichen, hellen Eindruck. Das Ganze ist ungegrübelt, fliessend und frisch, die Arbeit, wie vom Autor nicht anders zu erwarten steht, geschickt und gewandt. Alle Sätze zeugen von natürlicher Empfindung und von gutem Geschmacke, Raffinement und Streben nach pikanten Effekten ist allerorts gemieden. Ein Präludium in E-dur, mit zwei Themen gearbeitet, eröffnet das Ganze, gleichsam ein Ausblick in eine freundliche, sonnenhelle Frühlingslandschaft. Daran schliesst sich ein frohgemuthes Scherzo in A-dur und diesem folgt eine gesangreiche Romanze in E-dur. Der 4. Satz enthält ein Thema von interessirender Harmonisirung mit Variationen. Anscheinend in C-dur beginnend, wendet sich das Thema zum Halbschlusse in der Dominante von A-moll und lässt nach einem Hinblicke auf D-moll dasselbe in A-dur schliessen. Trotz dieses Modulationswechsels auf einem Raume von 11 Takten wirkt der Satz nicht unruhig, sondern bietet in den Variationen mannigfachen Stoff zur Vertiefung. Eine brillante Polonaise schliesst das Werk in E-dur. Der Komponist hat das Werk dem Künstlerpaare Rappoldi gewidmet und sind wir der Ueberzeugung, dass dasselbe unter diesen Händen die beste und wirksamste Ausführung erfahren werde. Gleichzeitig muss indessen gesagt werden, dass nicht eine so hochgradige Virtuosität, wie sie dem geschätzten Paare eigen ist, zur Ausführung unumgänglich nöthig ist, dass also für minder gute Spieler, auch für gute Dilettanten, die Widmung nicht als Abschreckungsmotto dienen darf.

Otto Reinsdorf, Ausgewählte Sonaten v. Joseph Haydn, f. d. Pianof. zu 4 Händen zum Klavierunterricht bearbeitet und mit Fingersatz etc. versehen. (Magdeburg, Heinrichshofen).

Heutigen Tages sind Bearbeitungen aller Arten nichts Ungewöhnliches. Fast sämmtliche vierhändige Kompositionen Schubert's sind zweihändig und eine Menge seiner zweihändigen, vierhändig erschienen. Ob eine Nöthigung dazu vorliegt soll nicht entschieden werden. Von den hier in Rede stehenden Haydnschen Sonaten ist uns die Es-dur mit dem Adagio in E-dur zugegangen. Die Arbeit an sich ist nicht ungeschickt gemacht, aber das ganze Werk ist durch dieselbe aufgebauscht und zu einem Etwas geworden, was nach unserm Bedünken durch das Original nicht angezeigt war. Die naive Zartheit und Einfachheit der Komposition ist durch die Erweiterung abgewischt und der feine Duft verloren gegangen. Wem indessen die Auswahl unserer Originalkompositionen zu vier Händen, die für die Schule berechnet sind, ferner der reiche Schatz der Arrangements von Orchesterwerken, Quartetten etc. nicht genügt und ausreicht, der greife auch zu den in Rede stehenden Bearbeitungen. Der Preis vorliegender Sonate beträgt 2 Mk. 40 Pf.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

R. Thoma: Impromptu. Berlin. Simon.
= Mozart, Romanze As-dur.

Für 2 Klaviere.

Edvard Grieg: Sonaten von Mozart mit Begleitung eines zweiten Klaviers. (F-dur, C-moll C-dur, G-dur.) Leipzig, E. W. Fritzsch.

Der hinzukomponirte Klavierpart ist schwerer als die Sonaten (S. Nr. 14 d. K.-L. S. 173.)

Winke und Rathschläge.

Neue Bauernsprüche von Fr. Wieck.

Um etwas zu lernen, muss man zuvörderst etwas lernen wollen, und um Nichts zu vergessen, muss man Nichts vergessen wollen. Desshalb muss aller Unterricht auf den Willen des Menschen einwirken — durch Gründe und — Autorität.

* * *

Wie die unverfälschten Naturgeschöpfe, die lieben Thiere auf der Weide ihr Futter geniessen, und wie auch der Mensch speisen soll, so ruhig und bedächtig soll man auch dem Geiste und den Fingern den innerlich zu verarbeitenden Stoff zuführen. Hast, Uebereifer und zu viel auf einmal bringt nicht Segen. — Die Schauspieler klagen oft, dass sie eine zu flüchtig gelernte Rolle später nie mehr ordentlich zu lernen vermögen. *L. Köhler.*

Anregung und Unterhaltung.

Der achtzehnjährige Meyerbeer kam nach Wien, um Klavier-Konzerte zu geben. Noch am Abende seiner Ankunft fand er Gelegenheit, den berühmten Pianisten Hummel zu hören, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Der junge Künstler war überrascht von der Vollendung im Vortrage dieses grossen Meisters. Er musste sich gestehen, dass die Wiener Schule, deren Repräsentant Hummel war, vor der Clementi's, seines Meisters, viele Vorzüge voraus habe. Statt dass ihn diese Wahrnehmung jedoch entmuthigt hätte, spornte sie ihn vielmehr an, sich mit dem Aufgebote aller Kräfte diese Vorzüge eigen zu machen. Um dieses zu erreichen, sperrte er sich durch ganze zehn Monate vollständig ab und widmete sich mit eisernem Fleisse den erneuerten Studien auf seinem Instrumente. Erst als er es in der neuen Vortragsweise zur Fertigkeit gebracht und das Hummel'sche „Fingersystem“ mit seinen zehn Gesichtspunkten sich vollständig zu eigen gemacht hatte, trat er in die Oeffentlichkeit hinaus und errang durch die

Bravour seines Spieles die glänzendsten Erfolge, so zwar, dass sich ein Wiener Korrespondent damals veranlasst fand, über ihn in der „Leipziger musikal. Zeitung" zu schreiben: „Meyer-Beer hat hier seinen Ruhm als einer der grössten jetzt lebenden Klavierspieler gegründet und ist als solcher allgemein geschätzt und werth geachtet."

* * *

Ein päpstliches Edikt. Am 6. Mai 1686 liess Papst Innocenz XI. (Benedetto Odescalchi) auf allen öffentlichen Märkten der ewigen Stadt ein Edikt anschlagen, welches allen Frauenzimmern ohne Ausnahme, Mädchen, Wittwen und Ehefrauen, untersagte, von irgend einem Lehrer männlichen Geschlechts sich Musikunterricht auf einem Instrumente oder im Gesange ertheilen zu lassen. Auch nicht die nächsten Verwandten waren von dem Verbot ausgenommen. Den Nonnen durfte in ihren Klöstern nur von anderen Nonnen Gesangunterricht ertheilt werden. Ob schon damals das „zuviel Musik!" Seine Herrlichkeit zu diesem Edikte veranlasste, oder ob schon vor 200 Jahren die Grafen Almaviva unter der Maske von Musiklehrern sich überall einschlichen und Innocenz gegen diesen Unfug eine Mauer aufführen wollte, ist unbekannt. R. F.

Meinungs-Austausch.

Ueber die Nothwendigkeit und zweckmässigste Art der Bildung von Musiklehrer-Vereinen.

Jeder ernste und denkende, gebildete Musiker, der gleichzeitig auch ein Herz für seine weniger glücklich situirten Kollegen hat, weiss und sieht, dass oft vielseitig gebildete Musiker eine wahrhaft traurige, kaum des Menschen geschweige denn der Kunst würdige Existenz führen müssen, weil ihnen durch Personen, die der Musik als Kunst in jeder Hinsicht fernstehen, eine nachdrückliche Konkurrenz gemacht wird. Er weiss ferner, dass durch den Unterricht solcher Personen die Musik in elendester Weise allein zum Broterwerb gemissbraucht und die Eltern um ihr Geld, die Schüler um Zeit, Mühe und Erfolg betrogen werden. Der Geschmack des Publikums wird durch die von jenen Afterlehrern angewendete Literatur verflacht statt gebildet. Der Werth eines guten Lehrers besteht bei einem solchen Publikum nicht im wirklichen musikalischen Können, sondern in dem theuern Preise, der gezahlt wird, oder allenfalls in der Werthschätzung einer gewissen Fingerfertigkeit, welche sich heutzutage Viele aneignen, ohne über den Zweck derselben nachzudenken.

Dass nun unter solchen Umständen auch der wirklich gute Musiklehrer im grossen und ganzen in seinem Ansehn beim Publikum leidet, ist natürlich; er leidet aber auch materiell in seiner Existenz und trifft ihn Krankheit, dann empfindet er erst die Schäden seines Standes in ihrem vollen Umfange. Ein Einzelner kann gegen solche Missstände nichts ausrichten, nur eine Vereinigung von Kräften, welche alle Gleichgesinnten und Gleichstrebenden, selbst wenn auch ihr Können noch nicht vollständig entwickelt ist, heranzieht, kann hier helfend eingreifen. Je mehr derartige Vereine in's Leben treten und zu einem Verbande sich die Hand reichen, desto sicherer ist die Beseitigung der Missverhältnisse des Musiklehrerstandes zu erwarten. Damit indessen durch eine Vereinigung sofort für die Kollegen direkt Hülfe geschafft wird, empfiehlt es sich, mit der Gründung einer Krankenkasse zu beginnen, welche am besten durch ein entsprechendes Statut sogleich für die ganze Provinz in's Auge gefasst wird und besonders für den Fall wichtig ist, dass in einer Stadt sich nicht eine genügende Anzahl von Mitgliedern findet, um aus ihren Beiträgen die Krankenkasse lebensfähig zu machen. Der Berliner Verein besitzt ein solches für die Provinz Brandenburg vom Ober-Präsidium derselben genehmigtes Statut, nach dessen Muster in den Provinzial-Hauptstädten eine entsprechende Vereinigung in's Leben gerufen werden kann. Die Mitglieder der Provinzial-Krankenkasse können dann in jeder Stadt der Provinz unter sich wieder Vereine bilden, welche rein geistige, pädagogische und musikalische zwecke verfolgen. Die Musiklehrer anderer Theile Deutschlands als der preussischen Landestheile werden gewiss auf Grund des Berliner Statutes auch bei ihren Landesbehörden die Genehmigung erwirken können. Der Berliner Verein hat auch nach dieser Seite hin die günstigsten Erfolge zu verzeichnen und kann durch seine Erfahrungen aushelfen.

Die hier im Vorstehenden kurz angegebene Form, eine wirksame Vereinigung der deutschen Musiklehrer zu ermöglichen, ist vom Berliner Verein eingehend geprüft und durch eine General-Versammlung als die Zweckmässigste befunden und festgestellt. Ebenfalls auf Beschluss der General-Versammlung wird jenes Projekt an die hervorragendsten Kollegen der verschiedenen Theile Deutschlands gesendet, in der zuverlässigen Erwartung, dass sie, von gleichen Erwägungen wie die Berliner Kollegen beseelt, bereit sein werden zu gemeinsamer Arbeit ihnen die Hand zu reichen. *Julius Alsleben.*

Geehrter Herr Redakteur!

Dass das Gesetz, betreffend die Prüfung der Musiklehrer für den Regierungsbezirk Köln noch in Kraft besteht, geht auch daraus hervor, dass in hiesiger Stadt 25 geprüfte Musiklehrer, zu denen auch der Unterzeichnete gehört, ihre Konzession alljährlich erneuern lassen und wenn diese Erneuerung nicht freiwillig geschieht, auf direktes Betreiben der Polizei erneuern müssen. Für das Ausstellen der behördlichen Konzession sind 1 ℳ 50 ₰ zu entrichten. Die Erneuerung ist kostenfrei. Es erhebt sich angesichts der lobenswerthen Strenge, womit das Gesetz in Köln gehandhabt wird, von selbst die Frage, warum die Behörde eine gleiche Forderung nicht an die 84 übrigen konzessionslosen Musiklehrer stellt, welche als solche im städtischen Adressbuch Seite 217, unter direktem Hinweis auf ihre im Abschnitt „Schulwesen" wiederholte Aufführung, angegeben sind. Jedenfalls ist die Inkrafthaltung des Gesetzes angesichts der gegenwärtigen Lage des M.-Standes auf wärmste zu empfehlen. Unserem Stande ist dadurch eine kräftige Handhabe gegeben, seine innersten Lebensinteressen selbst zu schützen. Er wird dadurch auch durch die trotz der Gewerbefreiheitsordnung noch in Kraft bestehende Kabinetsordre vom 10. Juni 1834, betreffend die Aufsicht des Staates über Privatschulen und Privatpersonen, welche sich mit dem Unterrichte und der Erziehung der Jugend beschäftigen, unterstützt, wonach das Ertheilen von Unterricht Jedermann nur nach Einholung besonderer obrigkeitlicher Erlaubniss gestattet ist. Die Musiklehrer selbst haben es zu verschulden, wenn sie von diesen vorhandenen gesetzlichen Waffen zum Schutze ihres Standes keinen Gebrauch machen und, unfähig zu einmüthigem Handeln, dem eindringenden Pfuscherthum durch ihre Indolenz Thür und Thor immer weiter öffnen. Ich erlaube mir hiermit an die deutschen Musiklehrer-Vereine die Aufforderung zu richten, in einem direkten oder brieflichen Meinungsaustausch über die schwebende Frage zu treten und erkläre mich gerne bereit, Vertreter auswärtiger Vereine zu näherer persönlicher Auseinandersetzung bei mir aufzunehmen

und dieselben mit dem von mir gesammelten Material bekannt zu machen.

Gottfried Dens
konzess. Musiklehrer und Vorstandsmitglied
des Kölner Musiklehrer-Vereins.

Köln, 2. September 1883.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Gestatten Sie mir, den in No. 17 Ihrer geschätzten Zeitschrift von Carl Kossmaly verfassten Aufsatz: „Populäre Betitelungen" und damit zugleich einen ähnlichen in No. 9 der „Neuen Musikzeitung" zu vervollständigen.

Mir sind einerseits in meiner langjährigen Thätigkeit als Musikalienhändler, andererseits aber bei meinen katalogischen Arbeiten so manche „Spitznamen" aufgestossen, die mehr oder weniger passend, den betreffenden Werken wohl lange Zeit nach ihrer Geburt erst zugelegt wurden. Ich muss mich natürlich nur mit einer alphabetischen Aufzählung der Namen begnügen, die Untersuchungen nach der Vaterschaft jedoch Berufeneren überlassen.

Ebenfalls bringe ich nichts, was den Poststempel „Kalau" zu deutlich trägt, wie z. B. „Insekten-Arie" (Schubert-Ständchen: Leise flehen), oder gar „Barbier-Arie" (Beiden Grenadiere: Was scheert mich Weib). Derartiges giebt es Legionen, wie mir der selige Meidinger bezeugen kann.

Mir sind noch bekannt:

All'Ongarese. Haydn-Trio No. 1. G-dur.
Alexander-Sonaten. Beethoven, op. 30. No. 1, 2, 3. A dur. C-moll. G-dur. Pfte. u. Viol.
Bass-Etude. Chopin, op. 10. No. 12. C-moll.
Bauern-Sinfonie. Mozart. Sextett. (Ein musikalischer Spass). Köchel No. 522.
Chasse. Haydn, Sinfonie G-moll. Klage No. 12.
Klarinetten-Quintett. Mozart, op. 108. A-dur. Köchel No. 581.
Dorfmusikanten. (Siehe Bauernsinfonie. Mozart.)
Forellen-Quintett. Schubert, op. 114. (Pfte.-Quintett).
Französische Sinfonie. Mozart. D dur. Köchel No. 297.
Fuge Quartett. Mozart. D-dur. Köchel No. 546.
Haffner-Serenate. Mozart-Sinfonie. D-dur. Köchel No. 250.
Haffner-Sinfonie (neue). Mozart. D-dur. No. 385.
Hammerklavier-Sonate. Beethoven, op. 106. D-dur.
Harfen-Quartett. Beethoven, op. 74. Es-dur.
Horn-Sonate. Beethoven, op. 17. F-dur. (Pfte. u. Viol., oder Violoncell, oder Horn etc.)
Italienische Sinfonie. Mendelssohn, op. 90. A-dur.
Kaiser-Sonate. Clementi, op. 472. B-dur.
Kegelstatt-Trio. Mozart, op. 14. (Pfte., Viol., Br.)
Lamentation. Haydn. Sinf. D-moll. Klage No. 24.
Londoner Sinfonien. Haydn die 11 ersten Sinfonien.
Nachtmusik. (Siehe Serenate-Quartett.)
Pariser Sinfonie. (Siehe Französische Sinfonie. Mozart.)
Paukenwirbel-Sinfonie. Haydn. Es-dur. Klage No. 5.
Quinten-Quartett. Haydn, op. 76. No. 2. F-dur.
Schottische Sinfonie. Mendelssohn, op. 56. A-moll.
Schwarze Tasten-Etude. Chopin, op. 10. No. 5. Gesdur.
Schwer gefasster Entschluss. Beethoven, op. 135. Streichquartett.
Sekunden-Walzer. Chopin, op. 64. No. 1. Des dur. (Minuten-Walzer).
Trauermarsch-Sonate. Beethoven, op. 26. As dur.
Trauer-Sinfonie. Haydn. E-moll. Klage No. 36.
Ungarisches Trio. (Siehe All'Ongarese. Haydn.)
Weihnachts-Sinfonie. Haydn. D-moll. Klage No. 24. (Lamentation).
Zauberflöten-Sonate. Clementi, op. 47-². B-dur.

Hinzufügen möchte ich jedoch noch, dass manche der Bezeichnungen wohl auch den Werken vom Urheber gleich mitgegeben sein könnten. Ich gestehe dies von vornherein zu, um den Zorn der Gelehrten, zu denen ich mich keineswegs zähle, nicht herauf zu beschwören. *Ernst Challier.*

Antworten.

E. Sch. Besten Dank für den anziehenden Beitrag.

G. D. Königswinter. Hoffentlich regt Ihr Aufsatz zu einem recht erspriesslichen Meinungsaustausch an.

H. Sch. Neisse. Die Frage ist wichtig und soll demnächst in einem grösseren Aufsatze behandelt werden.

Frl. **M. W. Dresden.** Herr H. aus Dresden hat mir die Werke gesandt, welche die verdiente Beachtung finden sollen. Für die Sprüche besten Dank. Auf den Abdruck des kleinen Beitrags aus Ihrer Feder muss ich leider verzichten, da mir eine andre Zeitung mit der Veröffentlichung desselben zuvorgekommen ist.

S. in **Karoschke** bei **Obernigk.** Eine bessere Beethoven-Ausgabe als die von Damm könnte ich Ihnen nicht empfehlen. — Flugschrift Nr. 3 ging an Sie ab.

C. K. in **Stettin.** Besten Dank, würde aber der Tendenz des K.-L. nicht recht entsprechen.

A. N. Neubrandenburg. Für diesen Fall wird Ihnen Kalkbrenners Handleiste, die Sie bei Breitkopf & Härtel in Leipzig für 7 ℳ 50 ₰ bekommen, gute Dienste leisten. Besten Gruss.

F. F. Friesack. 6 Mk. erhalten. Was das Inserat mehr kosten sollte, wird die Expedition von Ihnen einziehen.

A. M. in **Verden.** A. Schmid: Chr. W. Ritter und Gluck, — Desnoiresterres: Gluck und Piccini (1872), — Siegmayer: Ueber den Ritter Gluck und seine Werke (1825), — Miel: Notices sur Christoph Gluck (1840). — Lassen Sie die in Ihrem Briefe erwähnte Sache liegen.

O. M. Bralla. Ob ein Führer durch die Klavierliteratur von Pauer erschienen ist, weiss ich nicht, konnte es leider auch nicht in Erfahrung bringen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Septembersitzung (11. September), der ersten nach den Sommerferien, hielt Frl. Caroline Pruckner, grossherzoglich-mecklenburgische Professorin, einen mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Vortrag über die von ihr aufgestellte und bereits auf literarischem Wege verbreitete Methode des Gesangunterrichts. Zur besseren Illustration ihrer Methode trug dieselbe einige Lieder von Franz Schubert vor, deren Begleitung Herr Richard Eichberg freundlichst übernommen hatte. — Geschäftliche Mittheilungen beschlossen den Sitzungsabend.

☞ Dieser Nr. sind beigelegt:
1. Prospekt der **Edition Steingräber.**
2. Verlagsverzeichniss von **Chr. Fr. Vieweg** in **Quedlinburg,**

worauf wir unsere Leser hiermit aufmerksam machen.
D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

// Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

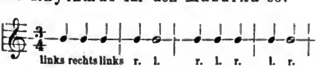
Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Tanz und das Lied beim Musikunterricht.

Von **Dr. A. Reissmann.**

(Fortsetzung.)

Dass auch der Rhythmus nicht nur formenbildend wirkt, sondern zugleich auch dem Ausdruck innerer und äusserer Zustände dient, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Beim Tanz (und Marsch) dient er allerdings zunächst nur der Bewegung, aber diese wird doch durch inneres Leben hervorgerufen, so dass auch der entsprechende Rhythmus der Offenbarung solch innerer Zustände dienstbar ist. In der mannichfachen Anwendung, welche selbst dies ursprüngliche, aus zwei dreitheiligen Takten bestehende rhythmische Motiv bei verschiedenen Tänzen findet, macht sich auch ein verschiedener Inhalt geltend. So, um nur ein Beispiel anzuführen, besteht auch der Mazurka aus zweimal drei Tanzschritten, aber der letzte wird nicht ausgeführt; die Tänzer bleiben während der Zeit seiner Dauer auf dem betreffenden Fuss stehen und schreiten erst beim Beginn des neuen Motivs weiter; demnach gestaltet sich der Rhythmus für den Mazurka so:



und der Tanz gewinnt ganz anderen Charakter als der Walzer. Aehnlich ist es mit den anderen Tänzen, und welche Verschiedenheit des Charakters zeigt die Rhythmik bei den verschiedenen Märschen.

So wirkt der Rhythmus allerdings zunächst formenbildend; aber er wird auch zum Ausdrucksmittel für innere Zustände.

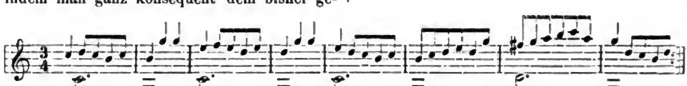
Das ist selbstverständlich im weit erhöhterem Maasse bei der Melodie der Fall, welche die äussere den Tanz erzeugende Bewegung nur so weit berücksichtigt, als sie sich an das durch diese erzeugte rhythmische Formengerüst bindet. Wie das Motiv melodisch dargestellt wird, ist auch schon angedeutet worden. Schon die Pfeifer erfanden, wie wir sehen, eine melodische Phrase, um dem durch die Trommel ausgeführten rhythmischen Tanzmotiv erhöhten Reiz zu geben. Bei der rhythmischen Erweiterung durch eine bewusste, nach bestimmten Gesetzen und Gesichtspunkten erfolgende Gliederung einer Reihe solcher Motive gewinnen wir ein rhythmisches Formengerüst, das nur in derselben Weise auch von der Melodiebildung respektirt werden muss. Um dies zu erleichtern, wurde es auch zugleich harmonisch dargestellt, und über diesem harmonischen Formengerüst erhebt sich leicht und ungezwungen die Melodie in einfachster wie in mannichfachster Weise:



Das Verfahren ist fast bis in's Unendliche fortzusetzen. Neuen Reiz gewinnt die Melodie, wenn wir das rhythmische Motiv mannichfacher gestalten, nicht wie bisher, dem ursprünglichen Schema gemäss, in Vierteln, sondern auch in anderen Notengattungen:



In dieser Weise gewinnt die ursprünglich nur äusserlich, nicht durch einen bestimmten Inhalt angeregte Form allmählich selbst individuellen Inhalt und tritt damit ein in die Reihe der Kunstformen. Die Harmonik hat dabei noch hauptsächlich mehr formenbildendere Bedeutung; in diesem allgemeinsten harmonischen Grundriss offenbart sich selbstverständlich nur ein Inhalt von allgemeinster Bedeutung, dass er kaum als Inhalt gelten kann. Das wird schon wesentlich anders, wenn die Form wiederum erweitert wird, indem man ganz konsequent dem bisher gewonnenen achttaktigen Walzer einen neuen achttaktigen hinzufügt, ebenso, dass beide dann wieder zu einer Einheit verbunden werden. Das bewerkstelligt man wieder hauptsächlich durch die Harmonik. Schliesst man, wie bei unseren Walzern bisher geschah, mit der Tonika, so erwartet man auch keine weitere Fortführung; um diese wünschenswerth zu machen, werden die ersten acht Takte nicht in der Tonika, sondern ganz konsequent in der Dominant abgeschlossen:



Damit ist ein zweiter Theil nothwendig geworden, der die Bewegung nach der Tonika zurückführt. Schon mit dieser Erweiterung nimmt die Harmonik an der Ausstattung der Form mit einem entschiedenen, selbstständigeren Inhalt Theil. Hauptsächlich bleibt allerdings dies hiernach der Melodie überlassen, die immer mehr selbstredender Ausdruck der Stimmung der Tanzenden wird, welche auch die Tanzbewegung erzeugt.

Weil die Melodie am beredtesten der Lust am Tanze wie der Freude, der er dient, Ausdruck giebt, so ist sie auch am besten geeignet, beide zu erhöhen und bis zum ausgelassensten Jubel zu steigern. Im sogenannten Trio nahm der Tanz noch einen (resp. zwei) Theile auf, welche hauptsächlich der Empfindung Ausdruck geben sollten.

Während der eigentliche Tanz, wie ursprünglich, der allgemeinen Tanzlust und der Tanzfreude dient, sollen im Trio mehr die Empfindungen der einzelnen Paare der Tanzenden zum Wort kommen. Sentimentales Schmachten, heisses Minnen, drängendes Begehren, graziöses Schmeicheln, resignirendes Entsagen; aber jubelnde Freude über erhörtes oder wildes Rasen über verschmähtes Werben u. dergl. wird der Inhalt des Trios, das natürlich, wie der eigentliche Tanz, streng am ursprünglichen rhythmischen Schema festhält. Selbstverständlich nimmt nunmehr auch die Harmonik noch entschiedneren Antheil an der Darstellung auch dieses individuelleren Inhalts; sie giebt dabei das ursprüngliche Formengerüst nicht auf, sondern sie stattet es jetzt auch mit einem grösseren Aufwand von harmonischen Mitteln aus:



Wohl kaum an einer anderen Instrumentalform lässt sich dieser ganze Gestaltungsprozess so klar nachweisen, wie am Tanz (und etwa noch am Marsch, der ja denselben Gesichtspunkten unterliegt). Dies sind die einzigen Formen, welche an ganz konkrete, fassbare Vorgänge anknüpfen und dadurch in ganz unzweideutiger Weise bestimmt werden. Die Gesetze der gesammten Formengestaltung werden daher an keiner Form dem Schüler so klar zum Bewusstsein gebracht werden können, als gerade am Tanz und am Marsch. Dabei ist denn auch wieder, wie gezeigt worden ist, sehr leicht darzuthun, wie die durch äussere Umstände erzeugte und ihrer ganzen Konstruktion nach bedingte Form zum Träger eines mehr oder weniger allgemeinen oder geradezu individuellen Inhalts gemacht wird. Der Schüler begreift leicht auf diesem Wege, wie der Rhythmus organisch gestaltend wirkt, wie sich ihm dann zu demselben Zwecke die Harmonik anschliesst, und wie zugleich auch beide schon mithelfen, einen individuelleren Inhalt darzulegen, und wie dann namentlich zu diesem Zwecke die Melodie hinzutritt, die nicht, wie jene beiden Mächte musikalischer Darstellung hauptsächlich der Formgestaltung, sondern vorwiegend dem Ausdruck des Inhalts dient, der sich in dieser offenbaren sollte.

Das ist die hohe Bedeutung dieser Formen für den Musikunterricht, dass sich an ihnen der ganze Gestaltungsprozess, der auch die anderen Formen, die einem treibenden Inhalt ihre Entstehung verdanken, entstehen lässt, in klarster und unzweideutigster Weise nachweisen lässt. Denn dieselben Gesichtspunkte, welche bei der Erweiterung des einfachsten rhythmischen Tanz- oder Marschmotivs geltend sind, bleiben es auch für alle anderen Instrumentalformen, wie wir hatten noch wenigstens andeuten wollen. Der Rhythmus erweitert sich bei ihnen ganz ebenso organisch zu immer breiteren Formen, und Harmonie und Melodie treten hinzu, um sie mit einem lebendigeren Inhalt zu erfüllen.

Hat der Schüler in dieser Weise die formgestaltende und einen Inhalt darlegende Gewalt der Mächte musikalischer Darstellung: Rhythmus, Harmonie und Melodie in ihrem gegenseitigen Verhältniss zu einander erkannt, so ist es an der Zeit ihm zu zeigen, wie die Meister auch diese Tanzformen verwandten zu Offenbarungen ihres bewegten Innern.

(Fortsetzung folgt.)

Die Macht der Gewohnheit.

Von **Prof. Flodoard Geyer.**

Auch in der Musik giebt es eine Macht der Gewohnheit. Wir lieben nicht selten eine Musik lediglich aus diesem Grunde. Ich rede nicht von den Vaterlandsliedern, überhaupt nicht von den Volksliedern. Hier ergiebt sich der Zauber der Gewohnheit aus ganz natürlichen Ursachen. Ueberhaupt meine ich nicht die Musik, welcher die Worte so eingeboren sind, dass die Weise mit ihnen gleichsam einen Leib bildet. Ich denke hier schlechthin an Musik. Worin erklärt sich jene Macht der Gewohn

heit, mit welcher wir ihr anhangen und welches sind die Folgen hiervon? Diese Frage wirft sogleich ein Streiflicht auf das beliebte Thema: dass die Jetztzeit so arm an Schaffenskraft sei. Zunächst ist die Macht der Gewohnheit, wie überall, eine natürliche. Es ist eine alte Erfahrung, dass diejenige Zeit, in welcher wir jung waren, uns von dem rosigen Lichte der Jugend umflossen, in der Erinnerung bleibt. Was wir da liebten — es wird uns immerdar lieb sein. — Auch die Eindrücke, welche wir von der Kunst erhielten, verwischen nicht. Je länger wir sie mit uns herumtragen, desto mehr prägen sie sich uns ein: sie wachsen mit uns. Eine Melodie, welche wir als Kinder, als Jünglinge mit Wonne in uns aufnahmen, verliert nie ihren Reiz für uns, sie ist uns theuer und wird es je länger, je mehr; weil sie uns in die Lebensblüthe zurückträumt, in eine Zeit, wo wir liebten, wo uns Wehmuth und Sehnsucht mit ihrem Schmerz Lust war. In wie weite Ferne das Land der Jugendträume entrückt, ebenso weit entfernen wir uns nicht selten auch von der Gegenwart und je glücklicher die Zeit der Jugend war, da können die Vergleiche mit der Gegenwart übel gerathen! Die Macht der Gewohnheit hält am guten Alten, wie sie es nicht anders nennt. Drum ist es ganz natürlich und musste in allen Zeiten der Tonkunst und an vielen Komponisten, welche das Höchste erstrebten, erfahren werden, dass die Schöpfungen der Gegenwart von den Zeitgenossen nicht gehörig gewürdigt worden sind. Es musste erst ein späteres Geschlecht erstehen, welches zu dem Verständnisse der Meister heranwuchs. Oft mochte dies dann nicht begreifen, wie das Vorhergegangene so engherzig abgeurtheilt habe. Ja, es hätte den bewunderten Meister aus der Erde wieder heraufbeschwören mögen, um ihn in das Entzücken hineinzuversetzen, dessen er es theilhaftig gemacht, wenn es gekonnt haben würde. So ist es zu erklären, dass, die bei ihren Lebzeiten missachtet, verspottet und getreten wurden, später populär geworden sind! Vor allen ist hier Beethoven zu nennen, er, von dem die Zeitgenossen schwerlich Popularität vorherzusagen gewagt haben würden, wenn sie auch eine mehr oder weniger dunkle Ahnung seiner Bedeutung gehabt haben. Man kann ohne Uebertreibung sagen: „Beethoven ist populär geworden.“ Und er wird es noch mehr werden, da er in alle Kreise gedrungen ist und täglich mehr Gebiet — ja das allgemeine Gebiet der Menschheit und der Kultur erobert. Man hat sich an diesen in mancher Beziehung extravaganten Kopf gewöhnen müssen Je länger dieses gedauert hat, desto grösser wird sich nun auch die Macht der Gewohnheit an ihm zeigen. Schwer wird das nun Neue Anderer zur Anerkennung gelangen, weil das Charakteristische, dieser ächte Zug der deutschen Tonkunst in ihm sich zu scharf ausgeprägt hat, als dass wir es, da es ein nationaler Zug ist, nicht leidenschaftlich lieben sollten. Wir lieben es nun, wie wir überhaupt Charaktere schwerer, dann aber auch inniger lieben. Erst wenn seine Werke ganz werden begriffen worden sein, wird die Kunst andre, hoffentlich nicht minder grosse Bahnen suchen. Dies wird dann nicht ohne bedeutende Kämpfe abgehen und zwar in so fern, als das neue Genie wieder gegen die Macht der Gewohnheit Krieg zu führen haben wird. Diese Macht ist ungeheuer und wir sehen dagegen fortwährend von beachtungswerthen Talenten der Gegenwart, welche gegen diese Herren nicht aufkommen konnten, Lanzen brechen. Das Genie aber, welches mir vorschwebt, wird obgleich anknüpfend an das Bestehende, doch wieder eine ganz andere Individualität haben müssen, die, weil anders, eben darum nicht sofort zu einer umfassenden Anerkennung gelangen wird. Gewöhnt an das Bestehende, wird die Kunstwelt die Schöpfungen desselben ungewohnt finden. Der Neuling muss dieser Macht der Gewohnheit Trotz bieten können! Wie wenig wir aber immerhin auch geneigt sein mögen, irgend einen von den lebenden Komponisten für einen solchen Trutzbeethoven zu halten, so muss uns doch ein jedes Ringen, den auserwählten Meistern nur annähernd gleich sein zu wollen, mit hoher Achtung erfüllen und wir sollten den Willen lieber ehren, denn als machtlos oder aufdringlich von uns weisen. Man muss des so schaffenden Künstlerthums schonen und nicht aus übler Gewohnheit sich entschlagen. Die Kunst hat ihre Geschichte. Hier, in diesem Weltgericht, könnten wir leicht falsche Richter werden und verdammen, was dennoch auserwählt ist. Die Geschichte des Verlebten vermag ich in eine Hand zu fassen, ich begreife ihren Umfang, den ich vor mir sehe, während die Gegenwart, die breit auseinanderfliessende, nicht beide Arme zusammen zu fassen vermögen. Auch dem Künstler bleibt somit die Geschichte tröstlich. Denn das Zeitalter, das ihn verdammte, stirbt ab und geht in Verwesung, um einem andern Platz zu machen, das ihn, den Verkannten, anerkennen kann.

Eine neue Ausgabe von Mozart's Klavier-Sonaten.

„Der Klavier-Lehrer“ veröffentlichte in den diesjährigen Nummern 4, 5 und 6 unter dem Titel: Legato-Bögen und Phrasirungsbögen einen Aufsatz des Herrn Dr. Hugo Riemann, dessen Darlegungen in weitesten Kreisen Interesse erregt und Zustimmung gefunden haben. Nun erscheint demnächst von dem Autor jenes Aufsatzes eine nach den in demselben dargelegten Grundsätzen bearbeitete Ausgabe der Sonaten Mozart's im Verlage von N. Simrock, dessen Prospekt ich schon jetzt zu veröffentlichen in der Lage bin. Die neue Ausgabe wird von allen denen freudig begrüsst werden, welchen die unten geschilderten Mängel der bisherigen Ausgaben fühlbar geworden sind. Ich bin von der Bedeutsamkeit der Bearbeitung überzeugt, und verspreche mir von derselben den grössten Erfolg für ein tieferes Eindringen in den Geist der Mozart'schen Werke.

Emil Breslaur.

Seit einigen Dezennien mehren sich die neuen Ausgaben der musikalischen Klassiker und Romantiker in ganz ausserordentlicher Weise. Eine der Hauptursachen dieser reichen Produktion ist der mehr und mehr zum Bewusstsein kommende Widerspruch zwischen der traditionellen, den gebundenen und ge-

stossenen Vortrag anzeigenden Bogenbezeichnung und der natürlichen Gliederung der Tonreihen in Phrasen und Motive. Der Versuch, die letzteren durch die ersteren mit auszudrücken, führt zu immer neuen Begrenzungen der Legatobögen. Dr. Riemann hat, da die Lösung dieses Problems nie vollständig möglich sein kann (weil oft genug Staccatonoten und Pausen in die Phrasen und Motive hineinfallen) die genaue Bezeichnung der Phrasirung auf eine andere Weise versucht, indem er den Legatobogen gänzlich beseitigte, und in erster Linie auf eine dem Auge fassliche Weise feststellte, wie die Töne zu Motiven und Phrasen zusammentreten, während er erst in zweiter Linie dafür sorgte, dass für den gebundenen und gestossenen Vortrag die Zeichen nicht fehlen. Indem er sich hierfür streng an die massgebenden Originalbezeichnungen hielt, bietet er mit der Phrasenbezeichnung durch die Bögen und der Andeutung der motivischen Gliederung durch die Lesezeichen (kleine, eine Linie des Linien - Systems durchschneidende Vertikalstriche) etwas ganz neues, eine wesentliche Vervollkommnung der Notenschrift.

Die hohe Bedeutung der Neuerung liegt darin, dass sie das Kunstwerk sofort augenfällig in ganz bestimmter Weise gliedert, während bei der alten Bezeichnungsweise das Auge nur zu gern den Bögen folgte, die doch etwas anderes andeuten sollten als die Gliederung; hier Abhülfe zu schaffen und den reichen Schatz fast unverständlich gewordener Rhythmen wieder zum Gemeingut zu machen, ist das vornehmste Ziel der Ausgabe. Dass in einzelnen Fällen eine andere Gliederung möglich wäre, stellt der Herausgeber nicht in Abrede; der Gewinn aber, der aus der genauen Bezeichnung der Phrasirung überhaupt entspringt, ist so hoch anzuschlagen, dass dagegen der Streit über die Auffassung einer Einzelstelle kaum ins Gewicht fallen kann.

Die neue Bezeichnungsweise ist eine fortlaufende Erläuterung, eine eingehende thematische Analyse der Werke, sie schliesst eine mangelhafte oder verkehrte Auffassung derselben aus und giebt ohne Reflexion den rechten Ausdruck an die Hand; sie erleichtert dem Lehrer seine Aufgabe und ermöglicht es auch dem, welcher der Führung eines Lehrers entbehren muss, ohne grobe Irrthümer vorwärts zu kommen.

Die Ausgabe wird vorläufig die wichtigsten Klavierwerke umfassen, den Klaviersonaten Mozart's sollen zunächst die Beethoven's und Haydn's folgen, auch Bach's wohltemporirtes Klavier etc. und möglicherweise auch die Werke von Mendelssohn, Schumann und Chopin. Natürlich hängt die Förderung der Ausgabe lediglich davon ab, wie schnell dieselbe beim grossen Publikum Eingang findet.

Der Preis der Ausgabe ist so billig wie möglich gestellt, zwar theurer als die neuesten Volksausgaben, doch immerhin viel billiger, als die jetzt angesehensten Schulausgaben.

Von hier und ausserhalb.

— Meister Bilse hat wieder seinen Einzug in das Konzerthaus gehalten. Am 19. September fand das erste Konzert statt. Es brachte zwar ältere, schon öfter gehörte Werke, lieferte aber in Bezug auf die vollendete Aufführung den erfreulichen Beweis für die altbewährte Vortrefflichkeit der Kapelle. Ein zahlreiches Publikum hatte sich zu diesem ersten Konzerte eingefunden und ehrte den beliebten Dirigenten durch lauten, freudigen Empfang, durch Blumen und Kränze. Zu den Ovationen, die Herrn Mus.-Dir. Bilse in Amsterdam erwiesen wurden, zählt auch noch die Ueberreichung zweier kostbarer Kupferstiche nach seinem letztem Konzerte, die auf dem Rahmen die Inschrift tragen: Amsterdam an Bilse. E. B.

— Der Orgelbaumeister W. Sauer in Frankfurt a. O. hat in Anerkennung seiner Verdienste im Orgelbau seitens des Ministeriums der geistlichen etc. Angelegenheiten die Auszeichnung „Akademischer Künstler" erhalten.

— Der Pianoforte - Fabrikant J. L. Duysen in Berlin, ein geborener Dagebüller, hat der Schule in Dagebüll ein hübsches Harmonium als Geschenk übersandt.

— Die Gebr. Thern erzählen in der D. Kunst- u. Musikztg. manches Anziehende von ihren Konzertreisen, u. a. auch folgende kleine Geschichte, welche die Leser des Kl.-L. interessiren dürfte: Zu dem letzten Konzert, mit dem wir uns von der Baden-Badener Herbstsaison des Jahres 1876 verabschiedeten, war an der Spitze eines Elite-Publikums die deutsche Kaiserin mit glänzender Suite erschienen. Liszt's Es-dur Konzert, welches wir bei dieser Gelegenheit zum ersten Male öffentlich spielten, bildete die Schlussnummer des von uns allein bestrittenen Programms und, nachdem es nichtsdestoweniger mit gespannter Aufmerksamkeit seitens der Zuhörer verfolgt worden, ertönte, als wir geendet, langanhaltender enthusiastischer Applaus. Nachdem auch dieser verstummt war, trat eine der Aristokratie angehörende Dame mit der Frage auf uns zu, von wem diese Komposition sei? Wir nannten den Namen und nun rief sie ganz verwundert aus: „Von Liszt? Ist es möglich? Aber dieses Stück ist ja wundervoll!"

— Am 1. September war es ein halbes Jahrhundert, seitdem die Firma: „Nanette Streicher u. Sohn" erlosch. Wem wäre der Jugendfreund Schiller's, der Tonkünstler Andreas Streicher, nicht bekannt, und welcher Pianoforte-Fabrikant wüsste nicht, dass die sehr talentvolle Pianistin und Kennerin des Pianofortebaues, Nanette Stein in Augsburg, den Jugendfreund Schillers heirathete, mit demselben nach Wien übersiedelte und daselbst eine Pianoforte-Fabrik unter der Firma: „Nanette Streicher, geborne Stein" begründete, die sich später unter der Firma: „J. B. Streicher" einen Weltruf erwarb. Es mögen deshalb folgende Notizen hier einen Platz finden, die wir einer Verwandten des Jugendfreundes Schillers, der Frau Streicher in Wien, verdanken. Andreas Stein in Augsburg hatte sich einen Ruf durch den Bau der Orgel in der Barfüsserkirche daselbst erworben. Er war es auch, der bei den Flügeln den sogenannten Wiener Mechanismus erfand. Stein's Tochter, Nanette, wurde durch ihren Vater sehr früh in das Wesen des Pianofortebaus eingeweiht, und das eifrige Mädchen, das eine leidenschaftliche Liebe zu Andreas Streicher fasste, vertiefte sich nicht nur immer mehr in die Geheimnisse des Pianofortebaus, sondern sie wurde

auch in immer höherem Grade ausgezeichnete, ausübende Künstlerin. Sie leitete das bald nach der Vermählung in Wien begründete Geschäft so lange, als die schwache Besaitung der damaligen Instrumente es ihrer Frauenhand irgend gestattete, selbst eingreifend zu organisiren. Als dann jedoch ihr Pianoforte Geschäft sich immer mehr vergrösserte, entschloss sich ihr Gatte, der Musiklehrer, seiner Kunst zu entsagen und sich selbst der Leitung der Fabrik zu widmen. Nachdem er noch zur Verbesserung des evangelischen Kirchengesanges den Plan zur Begründung eines grossen Musikvereins entworfen, welcher die Entstehung der „Gesellschaft der Musikfreund" in Wien zur Folge hatte, suchte er im Betrieb der Fabrik der sogenannten Streicherschen Flügeln immer mehr jene musikalischen Vorzüge zu verleihen, die sie im Auslande so beliebt machten. Die Firma blieb jedoch unverändert, bis der einzige Sohn von einer langen Reise in das Ausland zurückkehrte, auf welcher er alle namhaften Pianofortefabriken kennen gelernt hatte. Nach seiner Rückkehr und bei seinem Eintritt in das Geschäft der Eltern wurde die Firma als „Nanette Streicher u. Sohn" eingetragen. Mit dem Tode der Eltern wurde diese Firma gestrichen, und statt des Frauennamens Nanette tauchte vor 50 Jahren, anno 1883, zum ersten Male der männliche Firmaname „Johann Baptist Streicher" auf. Was diese Firma im Pianofortebau geleistet hat, dürfte allgemein bekannt sein.

— Frl. X. konzertirte jüngst in Krojanke in West preussen. Die Künstlerin wollte ein Dokument über ihren „Erfolg" besitzen und wandte sich, da ein anderer Kritiker nicht am Orte war, an die Polizeiverwaltung von Krojanke, welche denn auch liebenswürdig genug war, folgendes im „Wochenblatt für Zastrow" abgedruckte Zeugniss auszustellen: „Frl. X. . . . . hat hier am Orte ein Vokal-Konzert mit grossem Beifall unter befriedigenden Leistungen zum Vortrage gebracht, welches lobenswerth anerkannt wird. Krojanke, den 21. August 1883. Die Polizeiverwaltung, Krause." „Dem obigen Gutachten wird beigetreten. Flatow, den 22. August 1883. Die Po izeiverwaltung."

Bücher und Musikalien.

Zwei neue empfehlenswerthe Elementar-Klavierschulen.

Besprochen von H. Germer.

I. Klavierschule für den Elementarunterricht von Wilhelm Ruhoff. Deutscher und französischer Text. I. Theil. Pr. 6 Frcs. In Kommission bei Gebrüder Hug in Zürich.

Der Verfasser, Lehrer an der Musikschule in Zürich, übergiebt in diesem Werke — wie das Vorwort besagt — die Früchte einer 20 jährigen Lehrpraxis der Oeffentlichkeit. Bei Durchsicht desselben gewinnt der Kenner sofort den günstigen Eindruck, dass hier einmal die landläufige Kompilations-Methode professionsmässiger Buchmacher grundsätzlich nicht angewendet ist. Wenn diese beflissen sind, in einer solchen musikalischen Abc-Fibel alles Mögliche — freilich in oberflächlichster Art — abzuthun und selbst Materien herbeizuziehen, die gar nicht elementarer Natur sind, so befleissigt sich der Verfasser dagegen, durch weise Beschränkung auf die wirklichen Elemente, diese desto methodischer und gründlicher zu gestalten. Der Verfasser ist — das merkt man — mit Aufmerksamkeit der Entwicklung der neuern Klavier-Pädagogik gefolgt. Desto befremdlicher wirkt es, dass er gleich anfangs noch an zwei Punkten festhält, die man heutzutage als entschiedene Mängel der älteren Methoden bezeichnet. Schon Seite 4 (d. i. auf der 2. Textseite) finden sich nämlich einige Uebungen mit gefesselten Fingern, und diese werden Seite 9 ganz systematisch ausgebildet. Das ist entschieden zu früh! Denn so nützlich solche Uebungen bei vorgeschrittenen Schülern auf Selbstständigkeit und Kräftigung der Einzelfinger wirken, so verfehlt ist es, den Anfänger, der ja seine „ersten Gehversuche" auf der Klaviatur macht, nach solcher „Folter-Methode" zum Gehen führen zu wollen. Das gelingt viel müheloser und besser, wenn man ihn an das kaum merkbare Gängelband der Stützfinger nimmt. Einsichtige Lehrer werden darum wohl auch die Uebungen auf Seite 9 nur mit Stützfingern spielen lassen und alsdann werden sie gute Dienste leisten, da sie vortrefflich systematisch ersonnen sind.

Der zweite Punkt betrifft Uebungen auf Seite 5, in denen sich der Einzelton 4 mal repetirt. Da für dieselben kein Stützfinger vorgeschrieben ist, so fordert der Verfasser offenbar die Ausführung durch „Fingerstaccato". Dieses ist aber unter allen Staccatoarten selbst dem ausgebildeten Spieler so unbequem und schwierig, dass es heutzutage fast ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Nur, wenn ein Theil der Hand gefesselt liegt, verwendet man es, oder am Ende einer Phrase, deren letzte Note, weil sie bedeutsam klingen soll, durch einen Punkt bezeichnet ist. So hat es aber der Verfasser hier nicht gebraucht, sondern verlangt es bei freistehenden Fingern! Bei einer gewiss bald nöthig werdenden Neuauflage füge er zur Bequemlichkeit den 5. als Stützfinger hinzu, dann ist es leichter herauszubringen. Am besten wäre es freilich, wenn diese Uebungen hier anfangs (auf der 3. Textseite) ganz fortblieben. Denn nur „Legatospiel" kann bei rationeller Methode den Ausgangspunkt für die Studien des Schülers bilden, was aber bei der jetzigen Anordnung erst nach dem „Fingerstaccato" auftritt. — Das nun folgende Legatomaterial übt abwechselnd die linke und rechte Hand des Schülers, wozu der Lehrer 2 händig begleitet. Das gleichzeitige Spiel beider Hände wird an Uebungen in der Gegenbewegung eingeführt. Und das sollte überall so sein: treffen ja doch immer die gleichen Finger zusammen, werden also auch gleichzeitig ausgebildet. Darauf folgt Zusammenspiel im Uni-

sono (d. h. in Oktavenentfernung), woran sich auch mehrfach der Lehrer mit 2händiger Begleitung betheiligt. Alsdann treten die Hände in Sexten- und Decimenverhältnissen auf, schliesslich gemischt.

Blieben bisher die Noten der Uebungen auf Viertelwerthe beschränkt, so bringt die 3. Abth. jetzt die verschiedenwerthigen Noten und Pausen, sowie die Taktarten und ihre Betonung. Bei Gelegenheit der Pausen findet sich folgende befremdliche Bemerkung: „Um den Anschlag aus dem Gelenk zwischen Hand und Finger in seiner Kraftentwicklung nicht zu unterbrechen, ist bei vorkommenden Pausen eine Bewegung des Handgelenks zu vermeiden".

Auch auf Seite 56 ist noch bei Doppelgriffen (achtmal sich repetirende Terzanschläge) die fürsorgliche Notiz beigefügt: „Aus dem Fingergelenk zu spielen". Wer kann's?! Erst auf Seite 89 wird ein anderer Staccatoanschlag gelehrt. Es heisst allda: „Der Staccatoanschlag soll nicht, wie häufig gelehrt wird, absolut mit dem Handgelenk allein ausgeführt werden, sondern es bedarf derselbe, um nicht steif und hart zu werden, einer leichten Mithülfe des Vorderarmes mit durchaus lockerer Haltung des Handgelenks".

Aus diesen drei Citaten geht nun allerdings augenscheinlich hervor, dass der Verfasser über das Wesen der verschiedenen Staccatoarten nicht recht im klaren ist! Seine gegebenen Beispiele müssen theils durch „Fingerstaccato unter Einfluss der Mittelhand" ausgeführt werden, wobei die Finger ihre gewohnten Bewegungen machen, denen sich aber eine leicht wippende, d. h. nachgiebige Bewegung im Handgelenk unterstützend beigesellt, oder aber durch „Handstaccato", bei welchem die Finger fixirt sind, die Bewegung aber lediglich vom Handgelenk ausgeht. Das vom Verfasser für seine Uebungen geforderte Staccato könnte höchstens im FF bei einigen Doppelgriffen und Akkorden angewandt werden. Diese meine Monita sind jedoch nur gegen die Erklärungen des Verfassers gerichtet, nicht gegen sein Uebungsmaterial. Dasselbe ist vortrefflich, nur wird es in der soeben angedeuteten Weise ausgeführt werden müssen.

Die IV. Abth. bringt Bassnoten. Dieselben gelangen zunächst beim 4händigen Spiel zur Aneignung, wobei dem Schüler jetzt die Sekondopartie zufällt, so dass er in beiden Stimmen gleiche Noten hat. Dann erst folgen 2händige Uebungen, die in beiden Schlüsseln notirt sind.

Die auf Seite 37 stehenden Uebungen im Zusammenspiel 2theiliger Notengruppen gegen 3theilige wünscht Referent entfernt zu sehen; sie gehören nicht in das Gebiet des Elementarunterrichts.

Die V. Abth. führt Obertasten ein. Von Seite 40—57 werden nun in sehr instructiven und mannigfaltigen Uebungen fast alle Dur- und Molltonarten im Quintumfang vom Schüler theils 2- theils 4-händig durchwandert, doch so, dass die Vorzeichnung nicht zu Anfang des Stückes steht, sondern der Einzelnote vorgesetzt ist.

Erst in der VI. Abth. kommen Uebungen im „Spannen und Nachziehen" der Finger, wobei wieder die verschiedenen Tonarten „unbewusst" aber in grösserem Tonumfange Verwendung finden. Hierauf folgen die schon berührten Uebungen im „Staccato". Daran schliessen sich leichte Phrasirungsstudien. Wenn der Verfasser dabei bemerkt: „Für 2 Noten (unterm Bogen) gilt die Regel, dass die erste betont, die zweite dagegen schwach und kurz ausgeführt wird", so ist solche Erklärung ungenügend; denn es fehlt die Angabe, dass „schwach und kurz" in solchem Falle durch „Fingerspitzenstaccato" erzeugt wird, was der Verfasser aber gar nicht lehrt. Auch muss in solchem Falle die letzte Note unterm Bogen keinen Punkt haben, wie die Beispiele sie leider zeigen. Denn der Punkt fordert bedeutsames Hinstellen des Tons durch „Fingerstaccato", das Ende des Bogens ohne Punkt verlangt aber in diesem Falle die entgegengesetzte Wirkung, die nur durch „Fingerspitzenstaccato" zu erreichen ist.

Den Beschluss macht eine 4händige Bearbeitung von Beethoven's „Die Ehre Gottes aus der Natur."

Was nun den musikalischen Werth des Dargebotenen betrifft, so ist darüber nur Rühmliches zu sagen. Volksmelodien und Tänze sind in nicht grosser Zahl vertreten, dafür glänzen aber auch die sonst unvermeidlichen Meidinger durch ihre Abwesenheit. Statt dessen sind kernige Melodien von Mozart, Beethoven, F. Schubert und Mendelssohn, sowie eigene von gut melodischer Erfindung und in sehr instruktiver musikalischer Bearbeitung dargeboten, wobei die sinnigen kanonischen Formbildungen besonders rühmenswerth hervorgehoben seien. Auch eine Anzahl wohlklingender 4händiger Stücke von A. Diabelli hat daneben Aufnahme gefunden.

Möge daher dieses sorgfältig gewählte Material von guten Lehrern fleissig als Grundlage musikalischer Bildung für talentvolle Schüler benutzt werden! —

II. Theoretisch-praktische Klavierschule von den ersten Elementen bis zu dem Studium der Meisterwerke von Franz Hamma. Op. 16. Pr. 4 *M.* Mit deutschem und englischem Text. Metz, bei Gebr. Fr. Hofmeister.

Dieses Schulwerk zeigt in Anlage und Entwickelung des Elementaren eine ganz andere Physiognomie als das vorige, aber dennoch auch eine gute. Der Verfasser handelt die Einzel-Lehrobjekte kurz und bündig ab in Wort und Noten und begnügt sich zu weiterer Aneignung derselben mit der Aufstellung einer geringeren Anzahl meist jedoch recht praktischer Uebungen. Auf Seite 5 beginnt das Legatospiel; Seite 9 bringt schon Staccato resp. Handgelenkspiel. Wenn der Verfasser dabei lehrt: „Das sogenannte „abgezogene Legato" besteht darin, dass man die letzte Note leicht und kurz anspielt, verbunden mit einem leichten Schwung der ganzen Hand nach oben", so ist das nicht ganz klar und richtig! Schon der Ausdruck „abgezogene" deutet die Sache ganz bezeichnend an. Die letzte Note (von 2 gebundenen) wird durch „Fingerspitzenstaccato" erzeugt, wobei die Fingerspitze, leicht nach vorn über die Taste gleitend, dieselbe nur soviel niederbewegt, als nöthig ist, um den Ton im weichen p erklingen zu lassen. Die etwa nachfolgende Geste mit schwung-

voll erhobener Hand hat gar keinen Einfluss auf die Tonbildung.

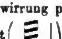
Da in dem bisher Gelehrten schon die Elemente für die Phrasirung stecken, so entwickelt der Verfasser diese nun des weitern. Und das ist lobenswerth! Denn nicht früh genug kann der Sinn des Schülers auf die sinngemässe Klarstellung des Satzbaues der Tongedanken hingelenkt werden. Und wie leicht ist der z. B. bei Volksliedern, weil Phrase und Strophenbildung ja meist in eins zusammenfällt. — Auch die Accentuation und die Hauptstärkegrade der Töne führt der Verfasser gleich mit ein, um den Schüler baldigst an eine klangschöne und geschmackvolle Darstellung seiner kleinen Stückchen zu gewöhnen. Eingestreute Fingerübungen sorgen für die vorbereitende Entwicklung des Technischen der Stücke, damit sie glatt und rund herauskommen. Seite 21 bringt Doppelgriffe (Terzen), S. 22 kommen Uebungen, die den bisherigen Tonumfang von einer Quinte auf den einer Sexte erweitern.

War die Rhythmik bisher schon bis zu Sechszehnteln entwickelt worden, so tritt auf Seite 26 die Triole mit ihren Verwandten „der Sextole und der Doppeltriole" hinzu. Seite 27 bringt Uebungen mit nachrückenden Figuren durch den Umfang einer Oktave. Auf pag. 28 werden die Bassnoten eingeführt; die nächste Seite bringt die C-dur-Tonleiter sammt Dreiklangslagen. Die nächsten Seiten (31—64) bringen: die Vorsetzungszeichen, die G-durtonart, den kurzen und langen Vorschlag, die F-durtonart, das Portamento, das Pedalspiel, D-dur, das Arpeggio, B-dur, A-dur, die Zweiunddreissigstel, ferner die Es-dur-, E-dur- und As-dur-Tonarten. Doch genug der Aufzählungen! Das Bisherige genügt, um sich ein Bild von der Anordnung des Lehrstoffs zu machen. Nur auf eins sei noch hingewiesen.

Seite 80 ist von den Verzierungen die Rede und dabei kommt Bedenkliches zu Tage.

a) Die schnelle Ausfüllung des Terzschrittes (c-e) als c-d-e) wird für einen Doppelvorschlag ausgegeben. Nach der Lehre der „mus. Ornamentik" ist's aber ein Schleifer!

b) Vom Pralltriller heisst's: „er klingt wie eine Triole". Zugegeben, dass einige moderne Komponisten die „getrillerte Note" (Triole) der Kürze wegen zuweilen mit dem alten Trillerzeichen (∽) bezeichnet haben, so wird dadurch doch das Wesen des „Pralltrillers" nicht alterirt, welches eben darin besteht, dass seine letzte Note mindestens den Doppelwerth der beiden voraufgehenden hat.

c) Der Verfasser schreibt: „Der Schneller (∽) wird gewöhnlich bei langsamer Tonfolge der Hauptnoten angewendet. Er unterscheidet sich vom Pralltriller dadurch, dass der 3. Ton den Accent erhält." Da ist dem Verfasser eine arge Begriffsverwirrung passirt, denn das Schnellerzeichen lautet ; was er dafür ausgiebt, ist das Zeichen des Mordent. Dieses ist aber die entgegengesetzte Verzierung, indem er nicht mit der obern, sondern mit der untern Hilfsnote ausgeführt wird.

Referent kann nicht verschweigen, dass in ihm bei Durchsicht der 2. Hälfte des Werks der Wunsch auftauchte, der Verfasser möchte sich darauf beschränkt haben, nur eine Elementar-Klavierschule schreiben zu wollen, die ihr Ende etwa auf pag. 65 erreicht hätte. Denn das bis dahin behandelte Material beherrscht der Verfasser vollständig und hat es in methodischer, wie auch in musikalischer Hinsicht praktisch und wahrhaft schnellfördernd, ohne dabei gegen die Gründlichkeit zu verstossen, gestaltet. Leider hat er sich aber vorgenommen, den Schüler „bis zum Studium der Meisterwerke" zu führen. Dazu ist aber das weitere Unterrichtsmaterial wenig angethan! — Wenn sich der Verfasser im I. Theil hütete, zu viel des Eigenen zu geben und eine ansprechende und wohlthuende Abwechslung durch Einflechtung naiver, poetischer Volksweisen, Tanzliedchen und beliebter Melodien namhafter Komponisten herbeiführte, so ist dies ganz anders im II. Theil. Fingerübungen und selbstgefertigte Etüden und Stücke, die aber wenig Verwandtes mit „unsern Meisterwerken" aufweisen, sind das Vorherrschende. Besonders sind die zahllosen Kanons mit ihren stereotyp auftretenden „klopfenden Rhythmen" von sehr fragwürdiger Qualität. Seit Dr. H. von Bülow einst den bekannten Kunz'schen Kanons einen geistreich empfehlenden Geleitsbrief ausstellte, macht sich diese „strenge Form" in unsern instruktiven Werken ganz auffällig breit. Geschieht das mit ebensoviel musikalischem Geschmack, als wohlklingender melodischer Erfindung, wie bei dem Ruhoff'schen Werk, so ist nichts dagegen einzuwenden. Das Letztere trifft aber bei den in Rede stehenden kanonischen wie fugirten Arbeiten des Verfassers durchaus nicht immer zu, und Referent getraute sich nicht, mit ihnen Schüler „auf das Studium der Meisterwerke" vorzubereiten. Dazu gehört denn doch ganz anderes Material, woran aber auch — Gottlob! — kein Mangel in unserer Unterrichtslitteratur ist.

Sollte also das Werk in seiner jetzigen Doppelgestalt nicht den gehofften Anklang finden, so säume der Verfasser nicht, den I. Theil als Elementar-Klavierschule besonders herauszugeben. Dieselbe wird gewiss Beifall finden; denn sie übertrifft an praktischem wie musikalischem Werthe viele ihrer weitverbreiteten Vorläuferinnen, besonders auch dadurch, dass sie auf dem heutigen Standpunkte fortgeschrittener Klavier-Pädagogik steht.

H. Berg. Die Lust an der Musik. Nebst einem Anhang: die Lust an den Farben, den Formen und der körperlichen Schönheit. Berlin. B. Behr (E. Bock) 1879.

In dieser kleinen von scharfem Beobachtungsgeiste zeugenden Schrift haben wir den Grundriss zu einer originellen Art der rein philosophischen Aesthetik zu erkennen, eine Untersuchung, welche die Grundprinzipien des Darwinismus auf das Musikwesen anwendet. Der Verfasser fragt hierin 1) nach dem Ursprung der Musik, 2) nach den Gesetzen ihrer Entwickelung und 3) nach dem Grunde ihrer Wirkungen. Unser Autor macht ad I im Gegensatze zu anderen Forschern (z. B. Herbert Spencer, welcher annimmt, dass in Folge heftiger Leidenschaften erst das Recitativ — das singende Sprechen —

und daraus der eigentliche Gesang entstanden sei) die Theorie Darwin's (sc. vom Ursprunge der Musik) zu der seinigen. Nach Darwin hängt die Entstehung der Musik mit der „geschlechtlichen Auswahl“ (Zuchtwahl) zusammen. Das eine entscheidende Moment soll darin bestehen, dass nur die Männchen der Singvögel, aber nicht die Weibchen singen, und das andere, dass deren Gesang vornehmlich „zur Zeit der Brautwerbung“ ertönt. Als Analogon führt jene Theorie die gleichartigen Züge aus dem Leben gewisser Insekten und selbst Säugethieren (z. B. Affenarten) an. Des weitern bleibt festzuhalten, dass die Weibchen sich diejenigen Männchen auserkiesen, deren Sangesweise ihnen besonders wohlgefällt. Darwin gelangt nun getreu seinem Grundprinzipe von einem die gesammte Natur durchziehenden Urtypus (Urform) der lebendigen Organismen zu der frappanten Hypothese, dass auch die menschliche Musik einem ähnlichen Prozess ihre Entstehung zu verdanken habe, wonach also „von unseren halbmenschlichen Urerzeugern, während der Zeit der Brautwerbung“, allerhand musikalische Töne und Rhythmen hervorgebracht wurden. Diese musikverklärte Zuchtwahl wird zahlreiche Generationen hindurch instinktiv ausgeübt. Nach und nach habe sich alles Singen und Musikhören stets mit derartigen theils sanften, theils heftigen Liebesgefühlen verbunden. Diese Verbindung ward Geisteseigenthum und ging durch Vererbung ins Unendliche weiter fort, blieb auch dann noch etwas Feststehendes, als der Gebrauch längst verschollen war, die Musik als Mittel bei der Brautwerbung anzuwenden. Also noch heutzutage — so schliesst etwa die Darwin'sche Theorie nach Berg p. 13 — werden musikalische Töne jene mannigfachen, mit Lust verknüpften Erregungen der Liebe, der Sehnsucht, des Triumphes hervorrufen und in den Hörern jene Gefühle erwecken, welche ihre Urahnen bei ihrem Gesange beseelte. — Berg ergänzt diese Theorie dahin, „dass zwar die positive Lust an der Musik darwinistisch zu erklären ist“ — aber „dass solche Laute und Lautreihen bevorzugt und erwählt wurden, welche das Ohr und Gehör am wenigsten unangenehm afficirten“ (ibid.) also die Annehmlichkeit der Töne selbst ist nach Berg das Hauptprinzip der Gestaltung und Entwickelung der Musik gewesen.

Es ist doch ein gar eigen Ding um die Aufstellung, resp. Durchführung von Hypothesen. Das weiss ja jeder logisch geschulte Mensch, dass eine Hypothese so lange wissenschaftliche Kraft besitzt, als die Erscheinungen und Vorkommnisse des realen Lebens ihr nicht direkt oder indirekt widersprechen. So wie nur ein Lebensphänomen gegen eine betreffende Hypothese auftreten kann, hat diese ihren Grund und Boden verloren, ja, ihr ist damit gleich das ganze Lebenslicht ausgeblasen und der darauf fundirte weitere Bau fällt in eitel nichts zusammen. — Sehen wir uns nun ein wenig diese Darwin-Berg'sche Hypothese an. Wenn wir denn durchaus, selbst in den bevorzugtesten Geisteskundschaften, Alles mit unsren anthropoiden (affenähnlichen) Vorfahren gemein haben sollen, dann stünde hierbei doch wohl die Frage offen, wie es denn zu erklären ist, dass unsere Frauen nicht allein in ähnlicher Weise wie die Männer singen und musiziren, sondern oft noch viel schöner, bezaubernder? Wenn die Musik nur als Sache der Brautwerbungslust bei den Männern zu erklären wäre — dann müsste ja nach dem eigentlich Darwin'schen Prinzipe der organischen Anpassung und Vererbung in dieser Beziehung der männliche Organismus ein schlechterdings anderer geworden sein als der weibliche, just so — wie wir es bei den Thieren noch jetzt wahrnehmen. Denn bei den singenden Thieren singen auch heutzutage nur die Männchen und trotz unendlicher Aeonen haben die Weibchen der Singvögel noch nicht singen gelernt, also ihren uralten Brustregister-Organismus beibehalten. Wenn nun also beim Menschen die Musik ebenso entstanden wäre, wie bei unsren „anthropoiden Urerzeugern“, wonach also nur die männlichen Wesen musikkundig gewesen wären — wie ist denn mit einem Male in die Frauenwesen die Gabe des Musikausübens gekommen? Das Prinzip der Nachahmung ist auch nicht stichhaltig — denn dieses ist bei den Thieren niederer Ordnung ebenfalls mächtig.

Damit erscheint mir diese Darwin-Berg'sche Hypothese im ganzen hinfällig, wenn auch zugestanden werden muss, dass das Geschlechtswesen durchaus nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung der Musik geblieben ist — aber für den Ursprung der Musik beweist es nichts. — Und so lässt sich etwa dieser Berg'sche Gedanke „der bei weitem grösste Antheil an der historischen Mutation (sc. der Stimmen) ist aber jedenfalls der Auswahl der Geschlechter zuzuschreiben“ (p. 19/20) schon eher hören und begreifen. — Geistreich wird im II. Abschnitt auch das Prinzip der Mode aufgefasst und angewendet. — Ich muss es mir leider versagen, noch auf weitere Punkte der jedenfalls sehr interessanten Schrift näher einzugehen. Es genüge, festzustellen, dass die Idee der Geschlechtswahl sich wie ein rother Faden durch des Autors gesammte Betrachtungsweise hindurchzieht, dass er sich nach der physiologischen Seite der Musik-Aesthetik ganz der Helmholtz'schen Theorie von den Tonempfindungen anschliesst, dass er sich indess (p. 31) doch veranlasst findet, darauf anzuspielen, dass die Musikpraxis doch anders verfährt, als diese Theorie vorschreibt. Also wird eine rechte und echte Aesthetik doch mit dieser Logik der Thatsachen zu rechnen haben! — Als besonders trefflich hebe ich Berg's Versuche einer Aesthetik des Rhythmischen und der Formen überhaupt hervor (p. 33 ff.), während der dritte Abschnitt (Wirkungen der Musik) Geist und Gemüth wenig befriedigen. — Ueberhaupt gewinnt man den Eindruck, dass diese spezifisch naturwissenschaftliche Weise, in uns das innerste Wesen der Musik erschliessen zu wollen, so recht eigentlich allen Musikgeist zu vertreiben, resp. zu verflüchtigen geeignet ist. Von der Musik lässt sich ebenso wie von Gott selbst sagen: Musik ist Geist. Aber wer will die Tiefen des Geistes ergründen?

Schliesslich bemerke ich, dass des Autors Grundprinzip in seiner Anwendung auf die „Lust an den Farben, Formen und der körperlichen Schönheit“ an weit richtigerer Stelle erscheint und auch ebenso eigenartig als geschickt daselbst durchgeführt wird.

Alfred Kalischer.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Ehmant: Recueil de morceaux élémentaires. Op. 22. 4 Hefte. (im Umfange von 1 Zeile bis 3 Seiten). Leipzig, Stoll.
= Stephen Heller, Etüden op. 47.

H. Döring: Rhythmische Studien. Op. 30.
= Stephen Heller op. 45.

Unterhaltung.

Telemann schrieb (1681–1767) 12 volle Jahrgänge Kirchenmusiken; 44 Passionsmusiken; 32 Einführungs-, 33 Hamburgische Kapitänsmusiken; 20 Jubel- und Krönungs-, 12 Trauer und 14 Hochzeitsmusiken; 12 Oratorien; 40 Opern; über 600 Ouverturen und unzählbare einzelne Stücke für Gesang und Instrumente aller Art! Dabei radirte er etwa 30 grössere Sachen „zum Zeitvertreib" eigenhändig in Zinn. Und in solcher Fruchtbarkeit steht er nicht vereinzelt da. Ein anderer Hamburger Sänger und Komponist, Graupner, später Hofkapellmeister in Darmstadt, lieferte in letzterer Stellung von 1709—1755, volle 46 Jahrgänge Kirchenmusiken mit zusammen 1362 3 bis 8 stimmigen Chören, Arien, Duetten etc.; dazu noch 61 Gelegenheitskantaten und 505 verschiedene Tafelmusiken, Ouvertüren etc.; zusammen 1928 Kompositionen, ohne die Opern, die er für Hamburg und Darmstadt geschrieben. Auch er radirte einen Theil seiner Kompositionen in Zinn und Kupfer.

* * *

Der Dessauer Marsch. Wer, der je „in zweifarbig Tuch geschlagen", d. h. in preussisch Tuch, hinter dem Kalbfell hermaschirte, kennt nicht den Dessauer Marsch. Schon im siebenjährigen Kriege führte er die Bataillone Friedrichs des Grossen zu Kampf und Sieg und Jahrzehnte lang belebte er die Paraden. Heute sing jeder Arbeiter bei seiner Arbeit, jeder Handwerksbursche auf der Wanderschaft: „So leben wir, so leben wir alle Tage" u. s. w. und schon Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, der „Alte Dessauer" (gestorben 1747) hat so gesungen, ja fast nur so gesungen, denn sang er einmal ein anderes Lied, dann sang er es nach der Melodie des „Dessauer Marsches", er kannte nur diese eine Melodie und sang sogar alle Choräle in der Kirche danach. Und wie alt ist wohl dieser Marsch? Nachweislich 178 Jahre, vielleicht auch älter. Als der „alte Dessauer" mit 8000 Mann Preussen dem Prinzen Eugen 1705 in Italien Beistand leistete und am 16. August jenes Jahres bei Cassano gegen den Marschall Vendome gekämpft und die Siegespalme errungen, veranstalteten die Einwohner Cassanos dem Fürsten eine Siegesfeier, bei welcher Gelegenheit jener Marsch gespielt wurde. Die leicht fassliche Melodie gefiel dem Fürsten so sehr, dass er sie, der sonst nie eine Melodie behielt, lernte und nicht wieder vergass. Er führte sie für die Parade seiner Truppen ein und bald beherrschte sie die Paraden der gesammten preussischen Armee. Die Lieblingsmelodie des Feldherrn wurde auch bald die Lieblingsmelodie der Truppen und ihr hat die preussische Geschichte so manches Lorbeerreis zu verdanken, denn sie hat in mancher Schlacht den schon gesunkenen Muth neubelebt und so zu manchem glorreichen Sieg mit beigetragen.

* * *

Kuckuku tönt es um die „Mitsommernachtszeit" hier und da aus den Wäldern, statt des sommerlich uns Allen lieben und wohlbekannten Kuckuk—Kuckuk! Ja, der grosse Ludwig Spohr hat dieses „Kuckuku" in seiner Autobiographie musikalisch beleuchtet und meint, dieser eigenthümliche Terzenfall, der ihm zuerst in der Schweiz wohl vor achtzig Jahren auffiel, sei der Ruf der dortigen „Kuckuke". Aber es ist ein Irrthum; es ist unser alter Freund der Kindheit, dort wie hier und überall, den wir dann meinen fragen zu müssen, wie lange uns sein wiederholter lauter Ruf noch Lebensjahre kündet:

„Kuckuk an'n Hêb'n,
Wie lang' sall ick lêb'n?"

Merkwürdiger Weise findet diese Aenderung des Kuckuk-Rufes, der wohl schon Manchen in Erstaunen gesetzt und verwirrt oder irre gemacht hat an dem wirklichen Kuckuk-Ruf, also die Verwandlung von „Kuckuk" in „Kuckuku" um die Mitte Juni statt und bleibt dann dem Vogel eigen, bis er uns verlässt oder sich nach Ende Juni nicht mehr hören lässt. Er verwandelt sich darauf, heisst es im Volksaberglauben, in einen Sperber oder Habicht, und der englische Aberglaube auf dem Lande meint, ihm — oder besser „ihr", wie die gewöhnlichen Leute sagen — fehlen jetzt die Eier anderer kleinerer Vögel (nicht ihre eigenen, natürlich) zum Aussaugen, um sich die Stimme zu klären: und schon im 15. Jahrhundert finden sich in good old England darauf hinzielende Kuckuksreime, von denen einer modernisirt lautet:

„The cuckoo in April:
she openet'th her bill;
The cuckoo in May:
she singeth all day;
The cuckoo in June:
she changeth her tune;
The cuckoo in July:
beginneth to fly;
The cuckoo in August:
away she must" —

d. h. mit anderen Worten kurzgefasst: im April öffnet er den Schnabel, singt im Mai den ganzen Tag, ändert im Juni sein „Lied", fängt im Juli an zu fliegen und muss im August auf und davon.

(Deutsch. Montags-Bl.)

Meinungs-Austausch.

Die auch in der dritten Beilage zu Nr. 17 der „Neuen Musikzeitung" (Köln, P. J. Tonger) mitgetheilte, einer anderen Zeitung entnommene Notiz „Heine, Schumann und Thumann" etc., die am entsprechendsten als weder „vero", noch „ben trovato" bezeichnet wird, bedarf in mehrfacher, wesentlicher Beziehung der Berichtigung. Das betreffende nicht nur unvollständig, sondern auch falsch citirte und ebenso irrthümlich Heinrich Heine zugeschriebene Gedicht besteht nämlich nicht aus nur einer, sondern aus folgenden zwei Strophen:

Den Gärtner nährt sein Spaten,
Den Bettler sein lahmes Bein.
Den Wechsler seine Ducaten:
Mich — meine Liebespein.

Ich dichte bei nächtlicher Lampe
Den Jammer, der mich traf;
Er kommt bei Hoffmann und Lampe
Heraus in Klein Octav.

Verfasser ist, — wie schon gesagt, — nicht der Dichter des „Buch der Lieder", der bekanntlich mit dem vorgeblich ihm beschiedenen, übergrossen Liebesleid etwas zu renommiren und zu kokettiren liebte, sondern der 1862 zum ständigen Sekretair der Berliner Akademie ernannte und 1876 verstorbene Dichter und Schriftsteller Otto Friedrich Gruppe, der mit dem Gedicht in Rede die Renommage und Koketterie, zugleich aber auch Heine's Manier zu parodiren beabsichtigte, was ihm — darüber herrscht nur eine Stimme — ausgezeichnet gelungen ist. C. K.

Antworten.

J. C. Str. Rabstein. Ich empfehle Ihnen L. Köhler's bei Weber in Leipzig erschienenes Werk: Der Klavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Pr. 4 Mk. Von mir selbst erscheint demnächst eine Methodik des Klavier- und Theorie-Unterrichts. — Ein Werk für die Methodik des Violin-Unterrichts kenne ich nicht. — Der Preis meiner musikpädagogischen Flugschriften Heft I und II ist 60 Pfg.

W. F. Schwaben. Nach Beendigung meines Umzuges antworte ich Ihnen ausführlich.

C. K. Wien. Op. 30 und beiden Hefte der Flugschriften sendet Ihnen die dortige Gutmann'sche Musikhandlung. In Bezug auf die Werke über Methodik des Klavierspiels verweise ich Sie auf die oben gegebene Antwort an J. C Str. in Rabstein. — Ich gestatte gern den Abdruck der in dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsätze, doch nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage.

A. W. Wiesbaden. Mesto heisst traurig.

B. F. Kronstadt (Siebenbürgen). Armer la clef (den Schlüssel bewaffnen) heisst bei den Franzosen die für das Tonstück erforderliche Kreuz- oder B-Vorzeichnung an den Schlüssel setzen.

Frau **S. G. Moskau.** Ibach's in Barmen unter dem Namen Excelsior in den Handel gebrachtes Harmonium übertrifft alle, die ich kenne, in Bezug auf Schönheit des Tones und Billigkeit des Preises. Sie dürfen es mit gutem Gewissen empfehlen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Nächste Sitzung Dienstag, d. 9. October, Abends 8 Uhr, im Saale des Hrn. **Stappenbeck,** Friedrichstrasse 236, Eingang vom Garten: Vortrag des Hrn. Paul Seiffert: „Der „Vortrag" beim Klavierunterricht, ein Beitrag zur Methodik". — Ballotage.

Meine Privatwohnung und die Redaktion der musik-pädagogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer" befinden sich vom 1. October ab

Oranienburgerstr. 57, nahe der Friedrichstr.

Prof. Emil Breslaur.

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Gehülfe im Bureau ein. Redaktion gesucht. Ein gut musikalisch gebildeter junger Mann, der namentlich gut Orgel zu spielen im Stande sein muss, auch beim Schnellschreiben eine gute deutliche Handschrift schreibt, findet eine angenehme Stellung in der Redaktion einer Wochenschrift. Vorläufig: Vollständig freie Station (Wohnung, Kost, Heizung und Beleuchtung). Je nach den Fähigkeiten oder der Einarbeitung tritt nach 1/2 jähriger Probezeit ein monatliches festes Gehalt hinzu. Kenntniss des Französischen und Lateinischen od. des Französischen und Englischen erwünscht. — Anzunehmender wird als zur Familie des Redakteurs gehörig betrachtet. Gefl. Offerten nebst Zeugnissen unter L. U. 262.

An der **Aachener Musikschule** ist die Stelle des ersten Klavierlehrers zu besetzen, mit einem Gehalt von 1500 — 1800 Mark jährlich. Anmeldungen sind an den Direktor **Max Herzogenrath** in **Aachen,** Hochstr. 63, zu richten.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Tanz und das Lied beim Musikunterricht.

Von **Dr. A. Reissmann.**

(Fortsetzung.)

Da wir über die Natur der Tänze des vorigen Jahrhunderts wenig unterrichtet sind, so wird es schwieriger, an den Suiten von Joh. Seb. Bach das Verhältniss von Form und Inhalt nachzuweisen, oder die individuelle Ausstattung, welche die Allemande, Sarabande Courante, Gavotte, Bourrée u. s. w. durch den grossen Meister erfuhren. Die Vergleichung mit den entsprechenden Tänzen anderer Komponisten aus jener Zeit aber überzeugt uns vollständig, dass der grosse Meister kirchlicher Kunst in diesen Tänzen echt volksthümliches Leben giebt, in fast himmlischer Verklärung. Formen und Gestalten, die in des Meisters Phantasie lebendig werden, haben alles Körperliche fast abgestreift, sind Wesen höherer Art geworden.

An den Polonaisen von Carl Maria v. Weber wie an den Polonaisen, den Walzern und Märschen von Franz Schubert, und vor allem auch an den Mazurken, Polonaisen und Walzern von Chopin u. dergl. ist dann dem Schüler zu zeigen, wie alle diese nur äusserlich angeregten Tanzformen Träger auch des individuell zugespitztesten Inhalts werden können. Hat doch der erste bedeutende Romantiker Carl Maria von Weber in seiner „Aufforderung zum Tanz" uns einen interessanten Vorgang warm empfundenen Lebens in Walzerform geschildert.

Je bedeutender und bewegender der Inhalt wird, desto mehr treten natürlich auch die engen Grenzen der Form zurück; sie gliedert sich nicht mehr so eng geschlossen, sondern mehr nach grösseren Dimensionen. Selbst bei Bach giebt der Tanz schon die enge Gliederung auf, und dies ist in noch erhöhtem Maasse bei den späteren Meistern der Fall.

Weber hält in seinen Polonaisen noch weniger streng an der ursprünglichen Form fest, als Schubert, der auch seine Walzer ziemlich streng und eng gliedert, und dennoch einen durchaus individuellen Inhalt darin offenbart.

Am freisten behandelt Chopin die Tanzformen, der sie ja nur als theure Vermächtnisse der grossen Vergangenheit, als Schätze, die seinem unglücklichen Volke fast nur einzig noch geblieben sind, pflegt, aber sie so um- und neugestaltet, dass sie eben zum treusten und reichsten Ausdruck des, im übrigen fast erstorbenen Lebens, des fast erloschenen Glanzes seines Volkes werden. Er behandelt in diesem Sinne die Formen mit einer Freiheit, dass sie fast dadurch in Frage gestellt werden.

Für die rechte Würdigung einer solchen freien Darstellung der festgefügten Formen giebt dann die Liedform die nöthige Anleitung und die entsprechenden Winke.

Auch sie wird zunächst nur von aussen beeinflusst durch das strophische Versgefüge, in welchem der Dichter schon einen, in

den Worten unansgesprochenen Inhalt zu verkörpern gewusst hat, indem er diesem nicht nur in Worten Ausdruck giebt, sondern die Worte zugleich nach rhythmisch metrischen Gesetzen so zusammenstellt, dass sie eine eng geschlossene, und ebenmässig gegliederte Form ergeben. Dieses, das dichterische strophische Versgefüge, muss der nachdichtende Komponist respektiren, will er sich nicht am Dichter versündigen und seinen Intentionen zuwider handeln. Somit ergiebt sich die Form der Lieder von selbst ans dem strophischen Versgefüge des Dichters. Allein dem Komponisten erwachsen doch nngleich grössere Freiheiten bei der Nachgestaltung desselben, als beim Tanz und Marsch. Hier ist er an äussere Vorgänge gebnnden, die er mit seiner Musik regeln und leiten soll, daher muss er sich ihnen möglichst anschliessen. Für die Darstellung des strophischen Versgefüges dagegen, hat er eine ungleich grössere Menge von Mitteln zur Verfügung und ihre Anwendung erfolgt überall mit grösserer Freiheit.

Schon für die Darstellung der verschiedenen Metra besitzt die Musik eine ungleich grössere Fülle von Mitteln der Darstellnng; jeder einzelne Versfuss ist durch die verschiedensten Notengattungen darznstellen und auch in solche aufzulösen, so dass der Jambus wie der Trochäus oder Dactylos u. s. w. musikalisch die mannichfachste Darstellung gewinnen können. Damit ist zugleich angedeutet, dass das ganze rhythmische Versgefüge eine viel freiere Darstellung gewinnen kann, als das rhythmische Tanzschema. Es ist möglich, die Darstellung des Metrums schon von Takt zu Takt wechseln zu lassen. Hier entscheidet nicht mehr nur die rhythmische Konstruktion, sondern anch der Textinhalt. Dieser kann es nöthig machen, dass ein einzelnes Wort als hochwichtig ansgezeichnet werden mnss; erscheint die einfache Betonung oder das Anfsteigen der Melodie in die höhern Regionen des Tonsystems nicht ausreichend, dann tritt in solchen Fällen zweckmässig die rhythmische Erweiterung ein, indem man dem betreffenden Worte, oder auch mehreren Worten, Töne von längerer Zeitdauer zugiebt, als sie nach dem ursprünglichen strophischen System beanspruchen dürfen. Damit ist allerdings die eng geschlossene symmetrische Anordnung des strophischen Banes gesprengt, aber wenn das im Sinne des Inhalts geschieht und bei sonstiger Wahrung der strengen Form, so sind solche Erweiterungen nicht nur erlanbt, sondern geradezu geboten. So kann es kommen, dass in einer Strophe von lanter fünffüssigen Versen einer oder der andere dnrch die Mnsik zu einem sechs- und mehrfüssigen erweitert oder wohl auch zu einem minderfüssigen verengt wird. Das ist keine Zertrümmerung oder Verwilderung der Form, sondern die durch den Inhalt gebotene Erweiterung derselben. So lange man diese nur als solche erkennt nnd nicht als willkürliches Verlassen oder als einfache Negation der Form, ist der Eindruck ein durchaus künstlerischer.

Wie die Harmonik in derselben Weise formbildend wirkt, als beim Tanz und Marsch ist hier nicht weitläufig mehr nachzuweisen. Dort beim Tanz sind die einzelnen Takte zu Motiven, nnd diese wieder zu grössern Gliedern anch dnrch die Harmonik zu verbinden, beim Liede übernimmt die Harmonik die Verknüpfung der einzelnen Verszeilen unter einander zum einheitlichen Gebäude, nnd die Dominantwirkung macht sich hier in derselben Weise geltend wie dort. Die durch den Reim verbnndenen Zeilen werden auch durch die besondere Anwendnng der Harmonik verbunden und die Dominant mit ihren Snbstituten — Ober- und Untermedianten — spielt hier dieselbe Rolle, wie dort.

In ähnlicher Weise, wie beim Liede erweitert oder verengt sich anch die rhythmische Konstruktion der Instrumentalformen nach dem speziellen Inhalte. So dnrfte Chopin in seinen Polonaisen, Walzern und Mazurken überall vom nrsprünglichen festgefügten Schema dieser Tänze abgehen, wo der Inhalt, den er ihm aufnöthigte, eine organische Erweiterung oder Verengung in der, beim Liede angegebenen Weise nothwendig machte.

Von hier aus lässt sich leicht die ganze Organisation der weiteren Instrumentalformen erkennen.

Das Rondeau ist direkt aus dem Liede hervorgegangen. Einem, nach den von uns bisher erörterten Gesichtspnnkten konstruirten Liedsatz wird ein oder werden mehrere andere entgegengesetzt, so dass aber immer wieder auf den Hanptsatz zurückgegangen wird.

Zunächst muss es allerdings Aufgabe sein, diesen Satz so ebenmässig wie möglich zu konstruiren, allein daneben sind aber auch alle die möglichen, schon beim Tanze und Liede zugestandenen Abweichungen hier zulässig. Es ist recht wohl statthaft, dass dieser Liedsatz, schon wenn es der besondere Inhalt verlangt, verschiedengliederig angelegt ist, oder anch wohl im Laufe der Entwicklung verkürzt oder erweitert werde, wie wir das bei Beethoven, Mozart und Haydn nicht selten finden.

Danach ist ferner auch die Ansdehnung der Zwischen- und Ueberleitungssätze, durch welche die Liedsätze aus einander gehalten werden, leicht zu bestimmen. Je bedeutsamer diese sind, desto weiter ausgeführt werden jene sein müssen.

(Schluss folgt.)

Ueber H. Ehrlich's Musik-Asthetik.

Von **Alfred Chr. Kalischer.**

Prof. H. Ehrlich, der sich in seiner dreifachen Eigenschaft als Pianist, Schriftsteller und Kunstlehrer eines wohlbegründeten hohen Rufes erfreut, hat der denkenden Welt im vorigen Jahre als Resultate seiner musikästhetischen Forschungen ein Werk überliefert, das in hohem Maasse die Beachtung Aller verdient, die über die Grundprobleme der musikalischen Kunst ernsthaft nachdenken wollen. Der Autor nennt sein Werk einen „Grundriss", der uns „die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart" veranschaulichen soll.*)

Schon nach Plato und Aristoteles beginnt alles wahre Philosophiren mit dem Staunen über Weltvorgänge, deren zureichender Grund in weiterer Folge zu ergrübeln ist. Auch die Philosophie der Musik (Aesthetik) als ein Theil der allgemeinen Weltweisheit wird mit einem derartigen Staunen beginnen müssen. Unser Autor staunt mit Recht darüber, dass alle denkenden Köpfe der Welt, sie mögen Idealisten oder Realisten, Theisten oder Atheisten, Gläubige oder Ungläubige sein, in gleicher Weise von der unermesslichen Bedeutung der Tonkunst auf unser Seelenleben durchdrungen sind — und es reizt sein Denken mächtig an, dieser ebenso thatsächlichen als wunderbaren Erscheinung auf den Grund zu gehen. Ehrlich findet bei weiterem Nachsinnen, dass diese Erscheinung „nur aus dem ganzen Kulturleben erklärt werden kann, aus dem Zusammenhange des Kunstwerkes mit den Zeitideen, aus der Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum, die jetzt noch durch andere Mittel unterstützt wird als durch die Kunstleistung allein" (p. 3). Man wird dem Verfasser des weiteren auch darin beipflichten können, dass er in der geschichtlichen Entwickelung der Musikästhetik das geeignete Mittel erblickt „die Uranlässe jener Erscheinung aufzufinden.".

Dass Ehrlich seine historische Revue erst mit Kant eröffnet, darf wohl des Lesers Verwunderung erregen. Indess enthält das dem I. Kapitel vorgesetzte Motto „die Aesthetik ist noch in den Anfängen" (von Vischer) bereits eine nicht üble Vertheidigung. Wir müssen allen Ernstes dem Verfasser für diese Gabe in einem Kunstzweige, der sich noch in seiner Kindheit befindet, so sehr dankbar sein, dass von einem Tadel über vorhandene Unvollständigkeit keine Rede sein kann; es soll nur in bestem Wohlwollen darauf hingewiesen werden, dass der Autor eine derartige wichtige Arbeit mit der Zeit immer verbessern und vervollständigen kann. Die geschichtliche Entwickelung der Musikästhetik ist in Wahrheit von allerhöchster Wichtigkeit. Und diese Wichtigkeit würde einem Jeden zu absoluter Klarheit gebracht werden können, wenn an der Hand der ganzen Kulturgeschichte nachgewiesen wird, dass die Musikästhetik schon in den ältesten Zeiten des musikalischen Lebens als ein Bedürfniss der philosophischen Köpfe empfunden ward. Das Philosophiren über Musik ist also von jeher in der Natur des Menschen begründet. So haben nicht nur die Hellenen, sondern selbst die Chinesen, Inder und Araber bereits an's Wunderbare grenzende Gedanken musikästhetischer Weisheit, trotzdem bei ihnen die Musik noch nicht Kunst in unserem Sinne geworden ist.

Sein Hauptaugenmerk legt Ehrlich auf die historische Entwickelung der zwei in diametralem Gegensatze stehenden Richtungen, deren eine in der Musik „die reinste Kunst des Gefühls" sieht, die alle hohen Gefühle auszudrücken vermag und mit den höchsten weltbewegenden Ideen zusammenhängt, während die andere Anschauungsweise ihr diese Fähigkeit abspricht „und selbst den Ursprung der Musik auf blosse Lustgefühle zurückleitet" (das sind die Realisten oder „Formalisten", p. 4). Diese beiden Schulen bekämpfen sich noch immer. Den Standpunkt des Verfassers erkennen wir klar in diesen seinen Worten (p. 5): „Wir werden unsererseits jede derartige Polemik vermeiden, obwohl wir den ausserhalb der physiologischen Erklärung liegenden Gefühlen einen grösseren Raum zuerkennen, als die Häupter der Schule, der wir uns beigesellt. Nur dort, wo wir jener unduldsamen Ueberhebung entgegentreten, die jeder anderen Anschauung, jeder anderen Meinung die Existenzberechtigung kategorisch abspricht, werden wir einen etwas entschiedeneren Ton anschlagen." Wir dürfen demnach in Ehrlich einen Aesthetiker erkennen, der eine Art Vermittelung zwischen den Idealisten und Realisten (Formalisten) repräsentirt.

Da dieses einleitende Kapitel den Grund und Kern dieser so sehr verdienstvollen Aesthetik enthält, muss ich noch einen Satz hervorheben, der sehr leicht irre führen kann, weil er der historischen Grundlage entbehrt. Ehrlich schreibt (p. 7): „Die Entwickelungsgeschichte der Musik-Aesthetik bietet das sonderbare Schauspiel, dass so lange die Musik auf der Höhe der ethischen Bedeutung stand, zur Zeit Bach's und Händel's, als sie vorzugsweise als die Kunst der Religion angesehen werden konnte, die Aesthetik sich wenig mit ihr beschäftigte." Dagegen ist auf Grund der Musikgeschichte zu vermerken: Die Aesthetik, oder die Philosophie hat sich in allen Jahrhunderten der musikalischen Entwickelung mit der Musik und ihrem Grundgeheimniss beschäftigt, und meistens noch immer dann mit grösserer Intensivität, als die Musik fast ausschliesslich der Religion diente, also in den Zeiten der Mensuralmusik und des Kontrapunkts. So wie man die scholastische Philosophie, als Religionsphilosophie, doch immerhin als Philosophie gelten lassen muss, so wird man auch die mystisch-scholastische Art eines Aribo Scholasticus, eines Marchettus von Padua, Jehan de Muris u. A. als Musikphilosophie gelten lassen müssen, eben weil der christlich-mittelalterliche Geist gerade in der Musik einen Symbolismus des ganzen Makro- und Mikrokosmus erschaut. Wenn St. Bernardus (nach Ambros, Gesch. d. Musik II, p. 212—213) sagt: „es sei

*) Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander), 1882; 186 Seiten.

die Musik des Universums ein grosses Ganze, das auf den Wink der Gottheit alles im Umschwunge erhält, was sich im Himmel, auf Erden und im Meere bewegt, was in der Stimme der Menschen und Thiere tönt, was in den Körpern lebt, woraus Tage und Jahre und Zeiten bestehen!" — so drückt er im Grunde genommen doch nur nach Scholastiker-Art dasselbe aus, was verschiedene Jahrhunderte später nach modernphilosophischer Art Arthur Schopenhauer also ausspricht: „so wird, wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht so sehr paradox finden, wenn ich sage, dass gesetzt, es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde." (Die Welt als Wille und Vorstellung, erster Band, III. Buch: Vom Objekt der Kunst p. 312).

Also jedes Jahrhundert der Musikgeschichte hat seine besonders gearteten Aesthetiker. Die Musikphilosophie entwickelt sich durchaus parallel mit der Philosophie überhaupt. Die patristische, die scholastische, die Kartesianische, Spinozistische, Kantische Philosophie zeitigt ihre entsprechenden Musikphilosophen. —

Das II. Kapitel des Buches behandelt — selbstverständlich immer in Bezug auf die musikaesthetischen Anschauungen — Lessing, Kant, Schelling, Schlegel und die romantische Dichterschule. Es ist zu verwundern, dass Gotthold Ephraim Lessing sehr schlecht bei H. Ehrlich fortkommt. Derselbe meint (pag. 9) „Was Lessing in seiner Dramaturgie von der Musik eines Herrn Agricola zu Voltaire's Semiramis sagt, zeigt am deutlichsten, dass der grosse Dichter und Denker über Musik nur so gelegentlich gedacht hat." Damit thut der geschätzte Autor dem grossen Hamburger Dramaturgen entschieden Unrecht. Lessing hat sich nicht allein über Agricola's Musik ausgesprochen; es finden sich bei ihm vielmehr viele vortreffliche Bemerkungen von allgemein gültigem Werthe über das Wesen der Musik, aus denen offenbar hervorgeht, dass er anhaltend darüber nachgedacht hat. Lessing's Ansichten über Musik im Allgemeinen und über den Werth der Musik für das Schauspiel verdienen eine ganz eigene, ausführliche Abhandlung. Ich will dem freundlichen Leser hier nur einen Lessing'schen Gedanken aus dem 26. Stück der Dramaturgie (vom 28. Juli 1767) übermitteln, der darthun kann, wie zutreffend derselbe Vokalmusik und Instrumentalmusik ästhetisch zu sondern verstand. Lessing sagt daselbst: „In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagt, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äusserste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, unter das Geheimniss des Ausdrucks kommen." Ich glaube, das kann sich noch heute hören lassen. Man wird dann wohl ein gutes Recht haben, Ehrlich's Frage in Bezug auf Lessing (pag. 10): „Ob dieser jemals ein Werk von Bach, Gluck oder Händel gehört hat?" im Gegensatz zum negirenden Verfasser entschieden bejahen zu müssen. — Interessant ist, was wir von Immanuel Kant's Werthschätzung der Musik erfahren. Dieser scharfsinnige Denker weist der Musik den untersten Rang unter allen Künsten an, „weil sie blos mit Empfindungen spielt". Auch wirft er der Musik Aufdringlichkeit vor und meint, „es verhalte sich mit dem Musiciren manchmal wie mit einem parfümirten Taschentuche, das Jeder riechen muss, sobald der Eigenthümer es hervorzieht" (pag. 10).

Ganz anders die Romantiker, sowohl die Philosophen, als auch die Dichter unter ihnen, die als überwiegend anschauende, weniger verstandesscharfe Naturen, tiefe Einblicke in den geheimen Zusammenhang zwischen Musik und Kosmos thun. Daher verdankt die Aesthetik der Musik Männern wie Schelling, Solger, Heinse, Novalis, Jean Paul (Friedrich Richter), Schlegel, Tieck, Wackenroder, H. v. Kleist u. s. w. einen ungeheuren Aufschwung. Unser Autor weist nun aber nach, dass die Vorliebe der romantischen Schule für Musik mit ihrem Verständniss der Musik durchaus nicht gleichen Schritt halte. Schelling rekapitulirt eigentlich nur den Mystizismus des scholastischen Mittelalters, wenn ihm „die Musik nichts Anderes ist, als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst" und wenn er sagt „In der Planetenwelt ist der Rhythmus der herrschende, ihre Bewegungen sind reine Melodie" (pag. 11). Unser Autor bemerkt mit Recht, dass dieser Mystizismus „heute, mit allerhand praktischen Tendenzen vermischt, wieder auftaucht" (pag. 12), aber man muss hinzufügen, dass diesem Mystizismus, eben weil er in unserem sogenannten aufgeklärten Zeitalter mit Intensivität hervortritt, doch ein guter, wohlberechtigter Kern innewohnen muss. Und diesen Grundkern der darin schlummernden echten Kunstweisheit wollen wir uns nimmermehr verkümmern lassen.

Im III. Kapitel wird trotz alledem gezeigt, dass die Wirkungen der romantischen Schule auf die Musikästhetik ihrer Zeit geringe waren, weil deren Anschauungen zunächst nur kleine, auserlesene Kreise fesselten. Aber die von ihnen ausgestreute Saat ging später in um so stattlicherer Fülle auf; denn im Zeitalter der klassischen Dichter, als diese allein herrschten, war auch allein Kant in ästhetischen Dingen mit seiner „Kritik der Urtheilskraft" massgebend. Erst mit dem Aufschwunge der romantischen Geister wurde diese Souveränetät umgestürzt.

Das IV. Kapitel beschäftigt sich mit Krause, Poelitz, Bouterweck und dem Uebergange zu E. T. A. Hoffmann. Ehrlich setzt hier passend die Zeit vom Jahre 1805—1830 als diejenige fest, in der das Bestreben der Aesthetiker sichtbar wird, auch

die Tonkunst nach einem gegliederten Systeme zu behandeln" (pag. 18). Ein tüchtiger Schritt für die organische Entwickelung der Musik-Aesthetik wird darum zu Wege gebracht, weil jetzt Männer ästhetisiren, die mit poetisch-romantischer Anschauung eine gründliche Fachkenntniss verbinden. Hier widmet unser Autor zunächst dem Philosophen und Musiker Fr. Chr. Krause ein liebevolles Andenken. „Er war", sagt Ehrlich (pag. 19) „ein edler Mensch voll Menschenliebe und Gottvertrauen, einer der wenigen, deren Fehler nur aus Herzensgüte und Unerfahrenheit entspringen." Diesem Philosophen verdankt die Musik u. a. folgende Werke: „Darstellungen aus der Geschichte der Musik, nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie etc." und „Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre". Musik nennt er oft „Tondichtkunst". Folgende zwei seiner Gedanken, von denen Ehrlich eine stattliche Reihe vorführt, mögen hier zitirt sein, (pag. 19): „Die Musik, als die tönende Schönkunst ist schon als Leben, d. i. als reine Folge der Töne an sich schön, aber ihre erste Wesenheit als menschliche Kunst (giebt es eine andere Kunst als eine menschliche? fragt Ehrlich mit Recht) und zugleich ihr Ursprung im Geiste ist, dass sie das Gemüthsleben im schönen Tonspiele darstellt". Ferner: „Das Leben des Gemüths ist Empfindung und Neigung, Leidenschaft und strebende Kraft. Musik ist die hörbar gewordene Empfindung und Kraftstimmung selbst.

Poelitz, Professor des Natur- und Völkerrechts in Wittenberg (von 1805 bis 1815), später Direktor des „Akademie-Seminares" in Leipzig, widmet in seiner „Aesthetik für gebildete Leser" auch der Tonkunst mehrere Kapitel. Er gehört zu den Aesthetikern, die nach dem Vorgange Daniel Schubart's der Charakteristik der Tonarten gar zu wunderlich huldigen. Ehrlich weist schlagend nach, zu welchen Widersprüchen eine derartige Einseitigkeit führen muss. Unser Autor sagt dann (pag. 21): „Und nach solchen Zitaten sagt Poelitz: ‚Der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt wie der poetische Ausdruck'. Grade so hat sechzig Jahre später A. B. Marx gesprochen". Dem wäre noch entgegenzuhalten, dass Marx doch nicht „grade so" wie Schubart-Poelitz gesprochen hat, wenn auch dieser geistvolle Schriftsteller in der Charakteristik der Tonarten zu weit gegangen sein mag. Aber hat denn hierin die andere Betrachtungs- oder Empfindungsweise Recht, welche jeden charakteristischen Unterschied der Tonarten perhorrescirt. Auch dieses ästhetische Problem bedarf erst noch der vollkräftigen Lösung. Jedenfalls haben hier zwei Faktoren mitzureden. Die Physiologie des Tones an sich und das subjektive Empfinden. Ehrlich findet dann mit gutem Grunde (pag. 21) „das annähernd Richtigste, was in jener Zeit in der grossen Masse ästhetischer Betrachtungen über Musik gesagt wurde," in Bouterweck's „Aesthetik" (2. Auflage 1815). Viel Vortreffliches führt der Verfasser von seinen Ideen über Musik an. Hier stehe nur Folgendes: „Die musikalischen Künste (weshalb der Pluralis? K.) sind in der Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniss nach den Gesetzen der menschlichen Natur beschränkt". Ferner (pag. 22): „Der wahre Triumph der Musik ist eine seelenvolle Melodie, von einer reichen Phantasie rein harmonisch in fehlerlosen und anziehenden Verwickelungen und Auflösungen der Akkorde durchgeführt."

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den Ausdruck „Leiteton".

Von Flodoard Geyer.

Der Ausdruck „Leiteton" ist angegriffen worden. Es heisst, man könne mit gleichem Rechte auch die Quinte des Dominantenakkordes g h d f, also d, so nennen, da sie ja auch in die Tonika gehe. Dem ist nicht so! Nur die Terz h, und kein anderer Ton, weder Quinte noch Septime können Leitetöne sein. Der Leiteton ist nämlich stets eine halbe Tonstufe (grosser Halbton) vor der Tonika, niemals eine ganze, so dass d nicht zu c, sondern zu es, seiner Tonika, wohin er führt, Leiteton ist. Weil der Dominanten-(Leit) akkord nur der einen Tonart angehört, indem seine Töne aus der jedesmaligen Tonleiter stammen, so hat man h Leiteton zu c, zur Tonika genannt, indem man es in Beziehung nimmt zu der Verbindung mit f. Denn dass der Ton h, ohne solche Verbindung, für sich genommen, auch anderen Tonarten angehört, das braucht (wie Marx es thut) nicht erst bewiesen zu werden. Uebrigens kann h auch in dem den Vierklang stellvertretenden Dreiklang g h d Leiteton sein. In und mit der Verbindung jedoch von f erst nennen ihn die Franzosen note caractéristique. Die Quinte ist schon deshalb nicht so zu nennen, weil sie sich (nicht charakteristisch) zweifach entweder nach c oder e bewegen, ja nach g springen kann. In der Wendung nach Moll, wo d nach es gehen kann, wären alsdann zwei Leitetöne, nämlich h und d, was widersinnig ist, da d (im Hinblick auf as) zu es gehört. Das Sichbewegen in die Tonika stellt die engste, flüssigste Stufe des Tetrakkordes g a h c vor. Um den Anschluss an c bezeichnend und bedeutend zu machen, lässt es bei aller Musikausübung die Vorsicht wünschen, den Leiteton hoch zu nehmen. Keine solche Terz, die Leiteton ist, wird verdoppelt, denn wenn eine Stimme die Terz scharf, die andere sie schwebend nähme, dann würden empfindliche Klänge entstehen. Im kleinen Dreiklange dagegen, wo keine vordringende, hochstrebende leitende, sondern wo die kleine Terz ist, wird sie ohne Bedenken verdoppelt. Wegen solcher Empfindlichkeit nennen die Franzosen die Terzton sensible. Andere Gründe, aus denen der Leiteton h nicht, wohl aber die Quinte d, verdoppelt werden kann, sind theoretische, ebenso, dass man ihn in der Harmonie nicht leicht, wohl aber die Quinte, entbehrt, wenn ein Inter-

vall fehlen kann. Wenn er nun in seiner Auflösung statt nach c zu gehen, auch nach g zurückspringt, so kann dieses keine Ursache werden, ihn anzugreifen, da dies eine Unregelmässigkeit ist, die Kunst aber ihre Prinzipe nicht von den Ausnahmen, sondern von den Regeln aufstellt. Uebrigens ist auch ohne weitere Begründung nicht abzusehen, weshalb der Ausdruck einen Angriff erfahren sollte, da derselbe ein Name ist, wie viele, welche ganz einfach dazu dienen, eine Sache zu bezeichnen. Solche Namen kürzen die Kunstsprache ab und sind schlagend. Wie sollte man denn dafür sagen? Terz oder Dominante? Das ist sehr weitläufig. Folglich man lasse es doch dabei!

Der Gamelang auf der Amsterdamer Ausstellung.

Unter den japanischen Gebäuden auf der Amsterdamer Ausstellung erweckte hauptsächlich der Musikpavillon, „Gamelang“ genannt, die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher, ja er zählte zu den Hauptsehenswürdigkeiten der ganzen Ausstellung, weshalb wir ihm auch einen Besuch abstatteten. Musik und Tanz sind es, welchen hier von Seiten der Japanesen gehuldigt wird. Ein langbezopfter kaffeebrauner Ostindier, mit einem grossen, eigenthümlich gewundenen Turban und dem nationalen Kleidungsstück für Männer wie für Frauen, nämlich einem langen bis auf die Knöchel fallenden Unterrock bekleidet, nimmt uns ein Entree von 25 Kreuzern ab. Wir befinden uns in einem javanischen mit Bambusstäben umzäunten Garten, in dessen Mitte sich ein nach drei Seiten offener Pavillon erhebt. Im Hintergrunde des letzteren und an den Seiten stehen eine Anzahl ganz fremdartiger, nie gesehener Apparate, von denen man im ersten Augenblick in der That nicht weiss, wozu sie dienen könnten. Sie haben die Form von grösseren und kleineren Divans ohne Rückenlehne, aus blaubestrichenem und reich vergoldetem Holz; die beiden ziemlich hohen Seitenlehnen sind mit Schnitzereien geziert, während der Sitz mit einem spanischen Rohrnetz bedeckt ist. Auf diesem Sitz ruhen nun in zwei Reihen etwa vierzehn bis sechszehn umgestürzte Schüsseln aus Bronze, mit einer kleinen knopfartigen Erhöhung in der Mitte. Andere kleinere Divans tragen an Stelle der Schüsseln Metallstäbe von verschiedener Stärke und Grösse. Diese „musikalischen Divans“ — es giebt deren etwa acht in den javanischen Orchester — bilden den Hauptbestandtheil des letzteren und werden mit grossen Holzhämmern oder mit tuchumwickelten Stäben geschlagen. Gegen die Hinterwand des Pavillons erhebt sich ein kleines Podium, auf welchem die Bässe dieses Orchesters in Gestalt mehrerer Gongs hängen, deren grösstes Paar den Umfang von Wagenrädern besitzt. Zwei Fassähnliche lange Trommeln und ein Xylophon vervollständigen den „Gamelang“, der nur ein einziges Streichinstrument, nämlich eine ganz kuriose zweisaitige Geige, Rabab genannt, enthält. Die Blasinstrumente scheinen in Java ganz unbekannt zu sein.

Wie man sieht, besteht das javanische und überhaupt das malayische Orchester fast ausschliesslich aus Schlaginstrumenten der verschiedensten Art, und man kann sich demnach das Getöse vorstellen, das die gleichzeitige Handhabung derselben hervorbringt. Die Instrumente haben sehr passende Namen, wie man sich aus deren Aufführung wohl überzeugen kann. Sie heissen: Gambang Gangsa, Bonang Anklung, Gong, Kentang, Kanong, Belok und Ketok. Ich glaube, diese Wörter, von einer Gesellschaft junger Damen und tüchtiger Bierbässe nasal und rasch aufeinander ausgesprochen, müssen ein ganz annehmbares Pröbchen javanischer Musik geben. — Die Produktion beginnt auf ein Zeichen des alten Kapellmeisters (auf gut Javanisch Dalang genannt). Er sitzt zwischen den beiden grossen Gongscheiben in der Mitte des Orchesters und schlägt abwechselnd bald die eine, bald die andere Gongscheibe, wie es ihm eben gefällt. Inzwischen trinkt er wohl ein Tässchen Thee oder raucht ein Pfeifchen. Die anderen kaffeebraunen Musikanten sitzen mit verschränkten Beinen vor ihren Divans und klopfen gemüthlich mit der Rechten auf den Metallschüsseln umher, während sie die linke Hand zuweilen darunter hingleiten lassen, um das Nachklingen zu verhindern. Der Spieler des „Rebab“ hält das Instrument wie ein Cello zwischen den Beinen und fährt mit dem Bogen gemächlich auf den Saiten spazieren. Ganz im Hintergrunde sitzen zwei putzige kleine Javanesen von kaum 6 Jahren Alter und klopfen auf ihre Metallharmonika wie toll umher. Sie alle aber scheinen einen gewaltigen Respekt vor dem alten Dalang zu haben, der zwischen seinen Gongs unter einer grossen vergoldeten Trophäe thront. Die Musikanten tragen alle die gleiche Kleidung: eine dunkelblaue Uniformjacke mit silbernen Knöpfen und dunkle Pantalons von europäischem Schnitt. Das ist überhaupt die Kleidung der Javanen in den ostindischen Hafenstädten. Auf dem Kopfe tragen sie den eigenthümlich gewundenen Turban aus weiss-, braun- und schwarzgeblümtem Stoff, und schon an dem Turban allein kann man ihre Nationalität erkennen. Ich habe auf meinen eigenen Reisen selbst erfahren, dass es wenig untrüglichere Abzeichen einer Nation giebt als die Kopfbedeckung, und man braucht dem aufmerksamen Weltenfahrer in der That nur die verschiedenen Turbane, Kappen, Hüte und sonstigen Kopfschmuck vorzulegen, um sich den Beweis dafür zu holen.

Die Musik hat begonnen, fremdartige, anscheinend unharmonische Klänge hervorbringend und vergleichbar mit einem holländischen Glockenspiel im Verein mit dem Abspielen der Klavierskalen, in welches Gemengsel zeitweilig die trockenen kurzen Schläge der eigenthümlichen Trommeln einfallen, als ob man hinter der Musik Teppiche ausklopfen würde. Erst nach langem Lauschen wird man ein gewisses System in diesem klangvollen und doch unharmonischen Lärm entdecken.

Nach den ersten Klängen des „Gamelang“ erscheinen einige Tänzerinnen in ihrer phantastischen Tracht auf der kleinen Bühne vor dem Orchester. Die Gesichter sind gepudert und geschminkt; das schöne, rabenschwarze Haar aufgebunden und mit kolossalen silbernen Drachenhelmen geschmückt wie bei russischen Gardisten. Der Oberkörper ist in einen nussbraunen Shawl, den nationalen „Sarong“, gehüllt, dessen Enden nach vorn und hinten auf den Boden fallen und nur die Arme und Schultern freilassen. Von den Hüften fällt ein reichgeschmückter und goldgestickter Unterrock in höchst decenter Weise bis auf den Boden und wird oben durch eine gelbseidene, geblümte Schärpe zusammengehalten. Reicher Silberschmuck bedeckt Nacken, Arme und Finger. Das ist das nationale Tanzkostüm bei den Javanen sowohl wie bei den anderen Völkern des Archipels.

Der Tanz ist trotz all' seiner Absonderlichkeit in wenigen Worten geschildert. Die Tänzerinnen rühren sich minutenlang nicht von der Stelle, um nach so grossen Pausen auch nur einen oder zwei Schritte zu thun und dann wieder auf dem neuen Standpunkt zu verharren, während zwei männliche Tänzer mit stark gesenkten Knieen um sie herumspringen und mit den Armen und Händen allerlei Posen machen.

Der Tanz der Javaninnen besteht auch nur in allerdings äusserst graziösen Arm- und Handbewegungen. Sie fassen die Enden der gelbseidenen Schürze, wiegen sie auf und nieder, schlagen sie zuweilen über die Arme und scheinen nur mit den Augen und Händen zu sprechen und — zu tanzen. Die Geschmeidigkeit der Handgelenke und Finger ist staunenswerth. Sie drehen die Hände in den Gelenken, werfen die Finger neckisch und zugleich verführerisch zurück, krümmen sie langsam und wissen dem Ganzen so viel Abwechslung beizubringen, wie es etwa die Andalusierinnen mit dem Fächer thun.

So geht der langsame, höchst elegante und trotz aller Geschmeidigkeit gravitätische Tanz fort, ohne weitere Abwechslung als das Spiel der Hände. Nur scheint das Orchester, welches den guten Leutchen zum Tanze aufspielt, nicht zu den besten von Java zu gehören, denn es kommt mitunter zu ganz köstlichen Scenen. Allerdings trägt das Einerlei der täglichen Beschäftigung auch dazu bei, den Musikern den Spass zu verleiden.

So lange der alte weisshaarige Kapellmeister bei dem grossen Gong aber wach ist und fleissig darauf losschlägt, so lange geht die Sache noch. Aber es ist heiss; der Theetopf, der vor dem Alten steht, ist geleert, und er fängt an, trotz des versammelten Publikums einzuschlafen. Die Gongschlägel entfallen seinen Händen, und an Stelle des Gongs tritt eine zweite Bassgeige ins Orchester ein: er schnarcht. Aber auch die anderen fünfzehn „Musiker" scheinen von dem fortwährenden Dreinschlagen ebenso ermüdet wie gelangweilt zu sein; eine Hand nach der anderen fällt herab, ein Instrument nach dem anderen wird stumm; die Köpfe neigen sich. Die Tänzerinnen setzen sich ermüdet auf den Boden, und nur die zwei putzigen Japanesenknaben im Hintergrunde necken und prügeln sich mit den Hämmern ihrer Instrumente. Das Publikum will sich enttäuscht entfernen. Da erdröhnt der tiefe Donner des Gongs. Der Alte war erwacht und fängt nun an zu fluchen und zu schreien. Er reisst dem schlafenden javanischen Paganini den Fidelbogen aus der Hand und fährt den ruhenden Tänzern zwischen die Beine; die erwachten Musiker greifen rasch zu ihren Hämmern, und die kleinen Kerlchen droben schlagen wieder auf ihren Metallplatten umher, bis ihnen der Schweiss von der Stirne trieft. Der Alte geht von Mann zu Mann, alle belehrend und mitunter selbst zu den Hämmern greifend. Die Tänzer werden von ihm an den Ohren auf ihre Plätze geführt und tanzen wie wüthend umher, während die Granzow's von Java wieder ihre langsamen, bedächtigen Posen machen.

(Ernst v. Hesse-Wartegg in d. Voss. Ztg.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 10. October.

So frühzeitig, wie in diesem Jahre, hat die Konzertsaison selten begonnen. Noch bis vor wenig Tagen war's Sommer, Niemand mochte Vorkehrungen zu gebührendem Empfange der rauhen Jahreszeit treffen: — da, am 29. September, als wenn sie nicht einmal das neue Quartal erwarten könnte, rief uns die **Königliche Kapelle** zu ihrem ersten Sinfoniekonzerte ins Opernhaus. Die breiten Klänge der Mendelssohnschen Athalia-Ouverture läuteten den musikalischen Winterfeldzug ein, und ihnen folgte auf dem Fusse eine Novität: Suite in 6 Sätzen von August Klughardt. Der durch seine Oper „Gudrun" und mehr noch durch seine Sinfonie hier wohl angesehene Komponist hat mehr Wissen als Empfinden, mehr Geist als Fantasie, und während er die ihm zur Verfügung stehenden positiven Eigenschaften in sehr geschickter und ernsthafter Weise auszunutzen versteht, macht sich doch der Mangel einer charakteristischen Individualität naturgemäss mit jedem neuen Werke mehr fühlbar. Seine Kompositionen sind gut, ja vortrefflich, aber nicht nothwendig, denn sie entbehren der innerlichen Begründung. Bei Gelegenheit der Besprechung der „Gudrun" glaubte ich schon darauf aufmerksam machen zu müssen, dass der Komponist sich scheue, eine Stimmung, eine Leidenschaft, einen Konflikt bis zur letzten Konsequenz zu treiben, und demgemäss einen musikalischen Ausdruck zu suchen, der bis zuletzt der poetischen Idee adäquat wäre. In der Suite ist ein ähnlicher Mangel, insofern der erste Satz, eine Ballade, Hoffnungen, Ideen und Stimmungen anregt, die hinterher nicht zum Austrage kommen. In den folgenden Sätzen werden vielmehr ganz konventionell, wenn auch mit vielem Geschick, bekannte Suiten-Vorwürfe abgehandelt, ohne wahrnehmbaren Bezug auf das Vorhergehende. Nur im letzten Satze tritt eine mehr äusserliche Rekapitulation verschiedener Themen ein. Ob nun freilich die Suitenform besonders geeignet ist, einer bedeutsamen Idee folgerichtigen Ausdruck zu geben, mag billig bezweifelt werden; als unmöglich darf es aber auch nicht hingestellt werden. Im Einzelnen bot die übrigens ungewöhnlich lange Komposition ganz Vortreffliches. So muss namentlich die Gavotte wegen ihrer originellen Gestaltung herausgehoben werden; ebenso zeichneten sich Sarabande und Scherzo aus. Die Aufnahme der Novität seitens des Publikums war sehr günstig. Derselbe Abend brachte noch Beethovens Esdur-Konzert, von Hrn. X. Scharwenka mit ausgezeichneter Technik und warmer Empfindung, aber nicht frei von Manier (besonders in den häufigen und auffälligen Temporückungen) vorgetragen, — und Schumanns „Ouverture, Scherzo und Finale". Das Orchester, unter Hrn. Radecke, spielte sehr schön; vollendet war die Begleitung des Konzerts.

Eine zweite Novität ähnlicher Art, eine Sinfonie von Rauchenecker aus Winterthur, brachte gestern die **Philharmonische Kapelle** in ihrem Sinfoniekonzerte unter des Komponisten eigener, sehr geschickter Leitung. Herr Rauchenecker hat wärmere Empfindung, mehr Poesie, als Herr Klughardt, — dieser aber weiss besser zwischen „Mein" und „Dein" zu unterscheiden. Die vier Sätze der Sinfonie sind so klar disponirt, so geschickt aufgebaut und so vorzüglich instrumentirt, dass es eine wahre Freude ist. Aber es ist unmöglich, zu überhören, dass bald Beethoven, bald Weber, dann wieder Mendelssohn und nicht am wenigsten Wagner mit ihren besten Ideen Pathe gestanden haben. Dennoch macht die Sinfonie einen äusserst günstigen Eindruck, da sie die bestimmte Hoffnung weckt, dass man von dem Komponisten noch Bedeutenderes und Selbständigeres

zu erwarten hat. Die Aufführung war vorzüglich und der Beifall des Publikums recht warm. Es mag nicht unerwähnt bleiben, dass durch eine hölzerne Verschalung der Bühnenwände der bisher mit einer so üblen Akustik behaftete Saal der Philharmonie erheblich in dieser Hinsicht gewonnen zu haben scheint. Niemals früher war in diesem Saale der Orchesterklang so abgeklärt und rein.

Zwischen diesen beiden Konzerten fand das erste des **Kgl. Domchors** statt. Im vorigen Jahre hatte man das erste Konzert den todten, das zweite den lebenden Komponisten gewidmet; diesmal hat man beide Kategorien wieder auf einem Programm vereinigt. Neben öfter gesungenen Werken von Lassus, Seb. Bach und Nicolai wurden zum ersten Male zu Gehör gebracht: „O vos omnes“ von Vittoria (1580); „Ascendo ad patrem“ von Gallus, aus derselben Zeitepoche; ein Psalm von Succo und das Benedictus aus dem As-dur-Requiem von Kiel. Grade die beiden modernen Kompositionen erwiesen sich ungemein reizvoll und standen würdig neben den älteren. Für vortreffliche Solovorträge verdienten Frau Müller-Ronneburger und Herr Kammermusiker Nicking die wärmste Anerkennung. Dagegen musste sich die Orgel (— bitte zu bemerken: nicht der Organist) ganz offiziell auf dem Programm das Zeugniss der „Unzuverlässigkeit“ aufstellen lassen, — was sich etwas sonderbar für die „Hof- und Domkirche“ ausnahm. Ein Orgelsolovortrag war daher unmöglich und Hr. Dienel konnte diesmal seine „Zuverlässigkeit“ nur in den verschiedenen Begleitungen beweisen.

O. Eichberg.

Um die Halbjahrwende sind die Prüfungen unserer Musikinstitute an der Tagesordnung. Am Abend des 26. September führte das von Hrn. Prof. E. Breslaur geleitete „Berliner Seminar“, nebst der mit ihm zusammenhängenden Elementar-Klavier- und Violinschule eine stattliche Reihe von Zöglingen mit durchweg trefflichem Gelingen vor. Wenn derartige Aufführungen vornehmlich den Zweck haben, Zeugniss von dem Geiste abzulegen, der den gesammten Unterricht beherrscht, so darf Herr Breslaur mit Genugthuung dieser Aufführung gedenken. Klein und Gross spielte mit höchst anerkennenswerther Sauberkeit; der Anschlag erschien durchgehends abgerundet und die musikalische Phrasirung so vollständig, dass man merken konnte, dass sie wirklich in das Bewusstsein der Spielenden übergegangen war. Niemand spielte zu Schweres; ebenso wenig wurden die Tempi überhastet, — und diese beiden negativen Vorzüge, die man bei Schüleraufführungen oft vermisst, trugen nicht wenig zum Gelingen des ganzen Abends bei. Dass die Anwesenden, — in solchem Falle doch zumeist immer stolz dreinschauende Verwandte — mit dem Beifall nicht kargten, versteht sich freilich von selbst; der Anerkennung Ausdruck zu geben, dass auch strengere Forderungen befriedigt wurden, ist uns eine angenehme Pflicht.

(Berl. Börsen-Courier No. 493.)

Auf die Leistungen eines jungen, zwölfjährigen Geigers, der Variationen über Webers letzten Gedanken technisch tadellos, mit Feuer und Leben, ungemein frisch und wirkungsvoll vortrug, sei noch besonders hingewiesen, sowie darauf, dass sämmtliche Lehrerinnen der vorgeführten Schüler im Seminar ihre Ausbildung empfangen haben.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Seminar-Musiklehrer Schubert zu Cöslin erhielt den Titel Königl. Musikdirektor.

— Max Erdmannsdörfer, der verdienstvolle Direktor der Russischen Musikgesellschaft in Moskau, ist soeben von zwei Fürsten dekorirt worden. Der Herzog von Sachsen-Altenburg verlieh ihm das Ritterkreuz des Sächs.-Ernest. Hausordens, der König von Portugal den Erlöserorden.

— Ein Shakespeare-Konzert in London war ein bemerkenswerthes Unicum im dortigen Musikleben. Es gelangten in demselben nämlich nur Kompositionen von Shakespeare'schen Dichtungen zur Aufführung und zwar aus dem ganzen Zeitraum von 1597 bis 1883 stammend. Hr. Greenhill, der Dirigent dieses historischen Konzertes, zu welchem von der Londoner Shakespeare-Gesellschaft Veranlassung gegeben worden war, hatte diese Kompositionen in fünf Perioden getheilt und danach das Programm in fünf Theilen zusammengestellt.

— Theodor Kirchner ist von Leipzig nach Dresden übergesiedelt und hat eine Stellung als Lehrer am dortigen Konservatorium übernommen.

— Die Dispositionen bezüglich der vor dem König von Bayern stattfindenden Separat-Aufführungen des Wagner'schen „Parsifal“ sind, wie aus Bayreuth gemeldet wird, nunmehr endgiltig getroffen. Da König Ludwig keinesfalls nach Bayreuth zu kommen wünscht, werden die Vorstellungen im Münchener Hoftheater stattfinden, und zwar wird das Bühnenweihefestspiel in der Zeit vom 24. April bis 9. Mai vier Mal aufgeführt werden. Einem ausdrücklichen Wunsche des Monarchen zufolge wird die Ausführung bis in die geringfügigsten Details in den Händen aller Derjenigen ruhen, welche hier unter Wagner's Leitung bei den ersten Vorstellungen mitgewirkt haben. Obwohl das Münchener Hoftheater eine Vertretung für alle Hauptrollen besitzt, will König Ludwig dennoch genau die Bayreuther Besetzung, um das Werk voll und ganz im Sinne Wagner's zu sehen. Chor, Orchester und Dirigenten stellt also die Münchener Hofbühne, die Dekorationen des Festspielhauses, welche in allen Länge- und Breitemaassen vollständig mit den Raumverhältnissen des Hoftheaters passen, werden nach München gebracht, und zur Darstellung werden eingeladen die Damen Materna und Malten nebst dem Blumenmädchenchor, sowie die Herren Winkelmann, Gudehus, Reichmann und Scaria. Vielleicht dürfte sich Frau Cosima Wagner, einer an sie ergehenden Einladung des Königs folgend, zu dieser Vorstellung nach München begeben.

— Ueber Ludwig Meinardus Oratorium: Luther in Worms, das demnächst in mehr als 40 Städten zur Lutherfeier aufgeführt werden wird, äussert sich Dr. Franz Liszt in einer an den hiesigen Musikdirektor Schnöpf gerichteten Zuschrift vom 10. September wie folgt: „Das Oratorium Luther in Worms von Meinardus wurde vor einigen Jahren zuerst in Weimar aufgeführt, bei welcher Gelegenheit ich dem anwesenden Komponisten namentlich wegen verschiedener vortrefflicher Chöre meine dankbare Anerkennung auszusprechen in der angenehmen Lage war.“ Als Liszt zum ersten Male die Partitur mit der ihm eigenen unglaublichen Fertigkeit am Klavier entzifferte, äusserte er gegen die Anwesenden: „Ich habe mich schon öfters gewundert, dass Ihr protestantischen Komponisten einen so prachtvollen Vorwurf wie Martin Luther für ein grossartiges, lebensfähiges Tonwerk so lange unbenutzt liegen liesset. Wäre ich nicht Katholik, dem es selbstverständlich nicht zukommt, Euren Luther „zu glorificiren“, so hätte ich mich längst an diesen äusserst dankbaren und lebensfähigen Stoff gemacht.“ Ueber die Komposition von Meinardus äusserte er bei derselben Gelegenheit: „Dieselbe birgt sehr viel Schönes und Interessantes; namentlich imponirt mir der chorische und kontrapunktische Theil. Hier findet man Sachen, die nicht alle Tage geschrieben werden und die nicht Jedermann machen kann! Freund Meinardus sucht zwar keine neuen Bahnen für das Oratorium, sondern wandelt auf den Wegen der Altvorderen Händel, Bach und Mendelssohn, aber was er bringt, ist hoch achtenswerth.“

— Aus den Archivresten des abgebrannten Rigaer Stadt-Theathers wurde eine Kollektion von Theaterzetteln gerettet, die als eine Chronik dieses Theaters gelten kann. Aus einem solchen, aus dem Jahre 1833 stammenden Zettel ist die interessante Thatsache zu ersehen, dass der damals als junger Kapellmeister engagirte Richard Wagner zu seinem Benefiz — die Bellinische Oper „Norma“ gegeben hat.

— Wie wir den Reisemittheilungen einer unserer ersten musikalischen Autoritäten entnehmen, war auf der diesjährigen „Schweizer nationalen Ausstellung in Zürich“ auch die Gruppe der musikalischen Instrumente glänzend vertreten. Ganz besonders waren Orgeln und Harmoniums — worin die Schweizer Firmen ja bekanntlich Vortreffliches leisten, in vorzüglicher Qualität und geschmackvoller Ausstattung in reichem Masse vorhanden. Weniger möchte es den Schweizern im Klavierbau gelingen, mit den Nachbarländern in Konkurrenz zu treten. Die Klaviere hatten im ganzen zwar einen vollen, aber nicht sehr edlen Ton, so dass er für feinere Nüanzirungen sich häufig als unzulänglich erweisen dürfte. Doch auch hier zeichneten sich einige Firmen mit Erfolg aus, und sind in erster Reihe die Fabrikate von Suter, Hüni & Gäbert, Sprecher und Bonifaz Bieger zu nennen. Ganz besonders verdient diese, bei uns bisher vollständig unbekannte Firma, die Aufmerksamkeit Deutschlands. Der grosse gesangreiche und modulationsfähige Ton, sowie die bequeme Spielart, durch welche die Bieger'schen Instrumente sich auszeichnen, machen sie den besten ebenbürtig, welche die moderne Klavierfabrikation aufzuweisen hat.

— Dr. Harthan in Sondershausen, seither erster Lehrer am dortigen Konservatorium, ist (unter 67 Bewerbern) als Leiter der beiden deutschen Gesangvereine nach Odessa berufen worden und wird noch in diesem Monat dem Rufe Folge leisten. An seiner Stelle in Sondershausen tritt Herr Cyrill Kistler aus München.

— Als Franz Liszt einst mit stillem Schauer anhören musste, wie eine der vielen, täglich zu ihm eilenden Klavierspielerinnen in störender Weise buchstäblich paukte, riss ihm schliesslich die Geduld. Wie man erzählt, griff er zur Glocke, schellte laut und vernehmlich und fragte ebenso den eintretenden Diener: „Ist vielleicht schon ein Telegramm aus Berlin angelangt?“ Der Diener verneinte. „Nun“, meinte der Meister mit komischer Verstellung, „ich glaubte, Bechstein habe depeschirt, dass er seinen Flügel von Weimar nach Berlin hätte dröhnen hören.“

— Der deutsche Männergesangverein in Prag schreibt einen Preis von 5 Dukaten für den besten Tonsatz seines Wahlspruches: „Frei und Deutsch in Wort und Sang“ aus und richtet an Deutsche Komponisten die Einladung zur Betheiligung an dieser Konkurrenz. Der Wahlspruch muss, für Männerchor komponirt, in Partitur niedergeschrieben und in möglichst gedrängter Form gehalten sein. Die mit einem Motto versehenen und mit Couvert, welches unter Verschluss den Namen und Wohnort und als Aufschrift das gleichlautende Motto der Komposition enthalten muss, begleiteten Kompositionen sind bis längstens 31. Dezember 1883 an den „Deutschen Männergesangverein“ in Prag (Graben, Deutsches Haus) einzusenden. Als Preisrichter fungiren die Ausschussmitglieder des „Deutschen Männergesangvereins“ in Prag. Der preisgekrönte Tonsatz wird Eigenthum des „Deutschen Männergesangvereins“ in Prag. Die übrigen Einsendungen werden auf Verlangen zurückgestellt, wenn der diesfällige Wunsch mit Angabe des Motto und einer Adresse innerhalb vier Wochen nach Veröffentlichung des Preises dem genannten Verein bekannt gegeben wird.

Leipzig. Der zuletzt als Nachfolger Ferd. David's am Leipziger Konservatorium wirkende Konzertmeister Henry Schradieck ist jetzt als Direktor des Konservatoriums nach Cincinnati berufen worden und wird daselbst einen grossen Instrumentalkörper nach dem Muster des Thomas'schen Orchesters ins Leben rufen.

Wien. Den Verehrern Mozart's wurde vor kurzem ein interessanter Genuss zu Theil. Es kam nämlich, wie die „N. Fr. Pr.“ berichtet, in der Hofkapelle eine bisher noch nicht gehörte Messe von Mozart in C-moll, welche der Meister im Jahre 1771, somit im Alter von fünfzehn Jahren, komponirt hatte, zur Aufführung. In dem Werke rauschen bereits vernehmlich die Fittige des Adlers. Die ersten drei Theile der Messe — Kyrie, Gloria und Credo — sind gegen Mozart's spätere Gewohnheit sehr breit ausgeführt, die übrigen Theile dagegen ungleich knapper gehalten. Von ergreifender Wirkung ist insbesondere das Crucifixus. Ungewöhnlich in der Instrumentation ist die Verwendung von vier Trompeten und drei Posaunen, was auf eine gewisse jugendliche Ueber-

schwenglichkeit deutet. Die Aufführung des Werkes unter Hofkapellmeister Hellmesberger's Leitung, der diesen Jugendschatz aus dem Staube des Archives hervorgeholt, war musterhaft.

Bücher und Musikalien.

Neue Musikalien.

Besprochen von A. Naubert.

Hans von Bülow, Op. 28. Königsmarsch. (München, Jos. Aibl). Mk. 2,50.

Das Werk ist dem Könige Ludwig II. von Bayern zugeeignet. Es ist ein Marsch im grossangelegten Style, dem ein gewisser festlicher Schwung und Glanz eigen ist. Im Mittelsatze kommt eine weiche, melodische Phrase zur schönen Geltung. Im orchestralen Gewande wird die Komposition sicher des Eindrucks nicht verfehlen, für Klavier dürfte sie dem Spieler einige Unbequemlichkeit und dem Hörer geringere Freude machen.

C. H. Döring, Op. 47. Im Frühling. Drei Sonatinensätze für den Klavierunterricht. (Leipzig, C. A. Klemm). Pr. Mk. 1.

Die einzelnen Sätze sind überschrieben: Frühlingswiederkehr, Primeln und Veilchen, Lust im Freien. Ich halte diese Art der Anregung der Phantasie der jungen Spieler für sehr angebracht und finde die genannten Satzüberschriften auch dem Stoffe angemessen und ihre musikalische Interpretation zutreffend. Das Werkchen steht auf der Schwierigkeitsstufe der kleinen Mozart'schen C-dur-Sonate und dürfte sich seines Inhalts als seines instruktiven Zweckes halber für den Unterricht nützlich verwenden lassen.

Jules ten Brink, Op. 8. Six Pièces pour le Piano à quatre mains. (Paris, Felix Mackar). Preis 3 Francs netto.

Das Heft enthält kleine, anspruchslose Tonstücke, die von der eigenartigen Begabung des Komponisten Zeugniss ablegen, wenn sie auch nicht gestatten, auf dieselbe vollgültige Schlüsse zu machen. An manchen Stellen wirken die Eigenarten derart auf den Hörer, dass man sie als Resultate der Spekulation aber nicht der Inspiration ansehen muss. Die Melodie entbehrt in den meisten Fällen der Weiche und Rundung, die Harmoniebehandlung zeigt oft Erzwungenes. Von den sechs kleinen Stücken ist das originellste, allerdings etwas bizarre, Nr. 6 Marche Slave. Angenehmen Eindruck macht Nr. 1 Pastorale. Auch No. 3 Valse ist nett, etwas pikant, nur ist das Stück nicht ein deutscher Walzer, sondern ein französisches Tonstück in der Taktart desselben. Eine manchmal unangenehm und gewöhnlich wirkende Spezialität ist in diesem Hefte noch zu finden, die nämlich, die Melodie viele Takte lang mit dem Basse in Oktaven zu führen, von derselben macht der Komponist fast in jedem Stücke Gebrauch.

Winke und Rathschläge.

Die Sonaten von Clementi, Dussek und ähnlichen Komponisten zweiten oder dritten Ranges, sind jetzt aus dem Repertoir der Künstler ausgeschieden, wegen Mangels an Idealität und höheren Phantasiestoffes. Grade dieses Mangels wegen eignen die sich jetzt zur Vorbereitung auf Höheres, denn sie haben die gute aus natürlichem Impuls entsprungene Form für den Klavierübenden, ohne vorerst noch unerfüllbare Ansprüche auf tiefere geistige Ergründung zu stellen. Grade diese Forderung der grösseren Werke eines Beethoven machte seiner Zeit, dass Clementi's, Dussek's Sonaten der Masse des Publikums lieber waren, als die schwerer aufzufassenden des unvergleichlich bedeutenderen Meisters. (Ich hörte um 1848 noch von Kontski Dussek's B-moll-Konzert mit Effekt öffentlich ausführen). Jetzt haben wir Beethoven dem Inhalte nach verstehen gelernt und dadurch sind uns jene andern Komponisten ungenügend geworden, weil geistig unwirksam. Aber das Unterrichtsrepertoir kann sie brauchen, wenigstens in ihren einzelnen besten Stücken und Sätzen. Dussek's Sonaten in G und B-dur, und die ersten Sätze unter op. 35, seine Consolation, Elegie sind tüchtig übend und in ihrer Art effektvoll. Clementi's Werth ist wohl allgemein anerkannt. Dieser steht etwa zu Mozart, wie Dussek zu Weber. Clementi ist klassischer als Dussek.

L. Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Webers „Aufforderung zum Tanz“ (komponirt zu Hosterwitz den 28. Juli 1819) enthält alle ersinnlichen Tanzgefühle innerhalb der Gesellschaftssphäre in einem reizvollen, einheitlichen Bilde: schüchterne Freude, scheues Nahen; die Lust im Hineinstürzen in den Ballstrudel, Entzücken in der schwebenden Bewegung; gehobenes Gefühl im Arme eines geliebten Wesens; bacchanalischer Taumel (F-moll-Episode) und graziöses Wiegen im Rhythmus; leidenschaftliches Ansichpressen, liebesüsse Verzücktheit; dann himmelhohes Jauchzen in der Schlusspassage, und endlich seliges Ermatten, Abschiedsblick, Ruhe. — Welch' eine Genialität in einem Stück zum Amusement! Man findet es jetzt, nach Chopin, etwas abgespielt; doch was kann die Komposition dafür, dass sie vielen Tausenden so wohlgefallen hat? Nicht sie hat sich verle-

dert, sondern die Zeit mit ihren Leuten. Ein Triumph für Webers Werk, dass einer der extremsten Neuen, Berlioz, seinen Enthusiasmus dafür durch eine glänzende Orchester-Illustration kund gab.

L. Köhler.

* * *

Liszt's Ungarische Rhapsodie No. II. wurde von einem Rezensenten als Nichtmusik bezeichnet. — Das nenne ich Muckerei. Manche Leute glauben, weil niedrige Musik einseitig auf die Sinne zu wirken pflegt, der sinnliche Reiz einer Musik sei überhaupt zu verachten. In Liszt's Rhapsodie, Friska, konnten Einem vor Lust die Thränen in die Augen kommen. Diese Musik voll leidenschaftlichen Aufjauchzens ist ebenso wahrer Ausdruck menschlichen Gemüthlebens, wie manches klassische Stück. Als ob das nicht unschuldig, nicht schön und geistig edel sein könnte! Und als ob man nicht in hoher Begeisterung Gott gelobt hätte mit Tanz und Saitenspiel, Pauken und Trompeten, durch Priester und Propheten.

L. Köhler.

Antworten.

L. S. In Gaillard's Magazin vereinigter Pianofortefabrikanten, Leipzigerstr. 30, finden Sie die Fabrikate der besten hiesigen und auswärtigen Flügel- und Pianinofabrikanten. Sie haben dort die beste Gelegenheit Vergleiche anzustellen.

Eine Leserin. Die vortrefflichen Leistungen dieser Dame und meine Werthschätzung derselben, der ich stets Worte geliehen, dürfte doch auch nicht den leisesten Gedanken an eine beabsichtigte Vernachlässigung aufkommen lassen.

L. H. Teplitz. Heisst im ersten Bass das dritte Viertel des ersten Taktes *ais*, dann muss im zweiten Bass das erste Viertel des zweiten Taktes gleichfalls *ais* heissen. Soll *a* im zweiten Bass bleiben, so muss auch der erste Bass des vorigen Taktes *a* haben Das zweite Viertel des zweiten Basses im zweiten Takte müsste natürlich auch in diesem Falle *ais* sein. Sie haben also Recht. Wie es dasteht, wäre es eine Relatio non harmonica.

B. L. Cassel. Das Farben-Klavier wurde 1725 von dem Portier Louis Bernard Castel zu Paris erfunden.

L. J. Budapest. Herr Kupke wohnt Chausseestr. 73, Herr Möller in Altona. — Zum Vortrag in heiteren Kreisen empfehle ich Ihnen Schillers Handschuh und Bürgschaft und Göthes Sänger, die bei Raabe und Plathow hier, melodramatisch bearbeitet, erschienen sind.

A. M. Verden. Wir wollen die Sache bei Ihrer nächsten Anwesenheit hier reiflich überlegen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Tanz und das Lied beim Musikunterricht.

Von **Dr. A. Reissmann.**

(Schluss.)

Die klare Erkenntniss der Tanz-, Marsch- und der Liedform erschliesst aber auch leicht den Einblick in die komplizirteren Formen und ihre Stellung zum Inhalt. Auch an der Sonatenform sind Rhythmus, Melodie und Harmonie in derselben bisher betrachteten Weise gegen- und mitwirkend.

Die Rondeauform ist noch als eine abgeleitete Form zu betrachten, indem sie an das Lied anknüpft. Die Form des eigentlichen Sonatensatzes dagegen ist eine frei durch den Inhalt bedingte, aber sie knüpft zunächst an eine Vokalform — die Motette — an, sie ist ebenso das Produkt der dialektischen Entwickelung bestimmter Motive. Dabei aber nimmt sie direkt auf den Tanz Bezug. Wir sehen, dass bei der Verbindung der verschiedenen Takte zum Tanzmotiv und weiterhin die ganze weitere Organisation des Tanzes hauptsächlich auf der Dominantwirkung beruht und diese wird auch die treibende Macht bei der Organisation des Sonatensatzes. Der erste Theil ist eigentlich nichts weiter, als eine Darstellung dieses Prozesses.

Der Vordersatz prägt die Tonart der Tonika aus, der Nachsatz die der Dominant (oder der Medianten), für die Besonderheit des Inhalts aber treten dann ebenso wie beim Tanz, erst die besondere Darstellung und individuelle Ausgestaltung des ganzen Prozesses durch die andern Mächte musikalischer Darstellung, Melodie und Rhythmus und ebenfalls die gleichfalls angedeutete eigenthümliche Ausschmückung jenes harmonischen Grundrisses ein. Die Motive werden unter dem ganz direkten Einfluss eines bestimmten Inhalts erfunden und auch verarbeitet, aber durchaus auch mit Wahrung der durch die formelle Gestaltung gebotenen Rücksichten, selbstverständlich aber auch mit allen den, schon beim Tanz und Lied gewahrten Freiheiten.

Tanz und Marsch und selbst das Lied vertragen eine ängstlich gewahrte Symmetrie und jene fordern sie geradezu heraus, wenn sie ihrer ursprünglichsten Bestimmung — Massenbewegungen zu regeln — treu entsprechen sollen. Schon beim Rondeau kann dagegen eine solche peinliche Gleichheit der rhythmischen Organisation ermüdend wirken und diese Ermüdung wächst mit der wachsenden Grösse und Breite der Formen.

Auch der erste Theil eines Sonatensatzes ist scharf zu gliedern, aber nicht nach dem engeren Maassstabe des Liedes oder Tanzes, sondern nach den grösseren Raumverhältnissen der Form.

Wie nach allgemein ästhetischem Gesetze auch beim Tanz in der Regel die Dreitheiligkeit zur Anwendung kommt: dem eigentlichen Tanz folgt als besonderer Satz ein Trio und diesem dann wieder der eigentliche Tanz (mit Coda) so auch beim Sonatensatz.

Dem ersten Theil folgt in dem sogenannten Durchführungssatz ein zweiter, der dadurch zum Mittelsatz wird, dass darauf der erste Theil wiederholt wird.

In wiefern alle diese Formen zur Darlegung eines besondern Inhalts verwendet werden und wie weit sich je nach den ausführenden Organen richten, ob Streichinstrumente, Blasinstrumente oder Tasteninstrumente oder einzelne vereint zu dieser Ausführung herangezogen werden, das ist hier nicht zu untersuchen. Es sollte nur gezeigt werden, welch' wichtige Aufschlüsse für die Erkenntniss der Kunstformen überhaupt der Einblick in die Organisation des Tanzes und der Liedform gewährt.

Beide sind es dem entsprechend auch, durch welche erst die Entwickelung der Instrumentalmusik zu grösserer Selbständigkeit angeregt und geleitet wurde. Die Jahrhunderte hindurch, in denen nur der Gesang entsprechend Ausbildung fand, wurde die rhythmische Gliederung äusserst wenig berücksichtigt. Ganz im Gegentheil wussten die Meister die Gliederung der gregorianischen Hymnus-Melodien künstlich durch ihre kontrapunktischen Bearbeitungen zu verdecken und nahezu aufzuheben. Erst am Tanz und am Liede entwickelte sich dann der Rhythmus nach bestimmten Prinzipien und wurde zu einer formbildenden Macht ausgebildet, so dass nun erst die selbständigen Instrumentalformen in grösster Freiheit und doch geschlossenster Gliederung empor treiben konnten.

Wie Tanz und Lied auch dann direkt noch in den Meistern des Instrumentalstils in Haydn, Mozart und Beethoven sich einflussreich zeigen, ist hier gleichfalls nicht weiter auszuführen.

Bei Haydn liegt dieser Einfluss zu sehr zu Tage, um noch eines weiteren Nachweises zu bedürfen; weniger bei Mozart, ob er gleich vorhanden ist und bei Beethoven macht er sich namentlich in der überwältigenden Macht seiner Rhythmik geltend.

So sind Tanz und Lied wichtige Hilfsmittel, um die tiefste Einsicht in das innerste Wesen der Formgestaltung eines spezifischen Inhalts zu gewinnen, und als solche verlangen sie sorgfältige Pflege.

Ihr Werth für die technische Ausbildung ist indess nicht minder gross, und deshalb auch lebhafter anerkannt.

Die sorgfältige rhythmische Gliederung, die mit eine Hauptbedingung für den sinngemässen Vortrag der bedeutendsten Meisterwerke aller Zeiten ist, wird natürlich an den Tanzformen am leichtesten geübt werden, weil sie hier am leichtesten zu erkennen und auszuführen ist. Dabei ist es von grossem Werth, wenn auch das Gefühl früh rhythmisch geschult wird, damit es die Wirkung der Form an sich recht früh schätzen lernt. Es ist ein thörichtes Beginnen, der Form, als solcher, Kunstwerth und aesthetische Berechtigung absprechen zu wollen.

Echt künstlerische erhebende Wirkung wird viel eher durch die vollendete Form an sich, als durch den Inhalt an sich gewährt und es ist immer als ein Mangel an Begabung oder Bildung anzusehen, wenn die Form als solche schon nicht die entsprechende Wirkung thut. Die Form soll nichts weiter sein, als der verkörperte Inhalt, indess lassen sich beide im gewissen Sinne getrennt denken. Die Form mit einem mehr allgemeinen Inhalt erscheint dem regen Geiste fast inhaltslos, weil sie ihm nichts Neues bringt, aber inhaltslos ist sie trotzdem nicht; wenn sie aber vollendet ist, dann bringt sie den ursprünglichsten Inhalt, dem sie überhaupt ihre Entstehung verdankt, und sie hat darin viel höhere Bedeutung, als die formlosen Offenbarungen wüster und wirrer Geister, die nirgends über einzelne stossweis hervorgebrachte Ergüsse gegenstandloser Gefühle oder abgerissener Bilder einer schrankenlos arbeitenden Phantasie hinaus gelangen.

Von besonderer Bedeutung wird in dieser Beziehung auch das Lied, bei welchem die Form mit noch grösserer Freiheit behandelt werden kann. Zudem gestattet dies auch im Text einen sicheren Einblick in den jeweiligen Inhalt.

Es wird dem Sänger leichter, sich in die Stimmung zu versetzen, aus welcher heraus er das betreffende Lied singen soll, der Text giebt dann schon die nöthige Anleitung. Wollen die Instrumentalisten sich desselben Hilfsmittels bedienen lernen, so müssen sie zugleich singen lernen, und das wird selbstverständlich auf ihre Entwickelung als Instrumentalisten von wesentlich günstigem Einfluss werden.

Der Gefahr, durch Aufnahme des Tanzes in den Unterricht den Geschmack der Schüler zu verflachen, entgeht man einfach dadurch, dass nur inhaltsvolle Tanzstücke gewählt werden und nicht die Modewaare des Tages, die nur auf das unterste Empfängnissvermögen berechnet ist. Die Zahl der vortrefflichen, künstlerisch werthvollen Tanzstücke ist Dank der Thätigkeit unserer grossen Meister auch auf diesem Gebiet so gross, dass Niemand genöthigt sein wird, nach Jahrmarktswaare zu greifen.

Ueber H. Ehrlich's Musik-Aesthetik.

Von **Alfred Chr. Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Das V. Kapitel beleuchtet E. T. A. Hoffmann's Einfluss, ferner Hegel, Weisse, Schleiermacher und einen unbekannten Aesthetiker. Sehr anziehend und belehrend zugleich wird der sich nach den Freiheitskriegen geltend machende Einfluss E. T. A. Hoffmann's auf das gesammte Musikschriftstellerthum geschildert. Ihm kam dann auch der Umstand zu statten, dass die Musik immer mehr zur Lieblingskunst in der Gesellschaft erhoben wurde. Unter seinem tonangebenden Einflusse steht ebenso der Dichter Jean Paul, wie der Tondichter Robert Schumann und der Kritiker Fr. Rochlitz. Wer sollte nicht aus vollem Herzen Ehrlich beistimmen, wenn er sagt (pag. 25): „Und Schumann's Aufsätze bis in die vierziger Jahre sind ganz in Hoffmann's Manier geschrieben; hat doch der edle Komponist selbst einem seiner interessantesten und eigenthümlichsten Tonwerke den Titel ‚Kreisleriana' gegeben! Was in den dreissiger Jahren Heinrich Heine als lyrischer Dichter, das war E. T. A. Hoffmann seiner Zeit als Musikschriftsteller für Deutschland!" Hoffmann's „Kreisleriana" waren zuerst 1812 in der von Rochlitz redigirten „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienen. — Der bleibende Werth Hoffmann's beruht darin, dass er das ganze musikalische Anschauungsvermögen nicht nur Deutschlands, sondern aller Musiknationen, mit genialer Kraft auf eine höhere Stufe brachte, so dass er auch dem rechten Verständnisse Beethoven's die Wege ebnete. — Unter den drei Philosophen Hegel, Weisse und Schleiermacher, welche zuerst unter den neueren Philosophen die Musik in ihre einzelnen Theile zerlegten, deren kritische Beurtheilung sie vornahmen, ward Weisse durch das grösseste technische Musikverständniss unterstützt. Nach Hegel besteht die Hauptaufgabe der Musik darin, nicht durch Gegenständlichkeit selbst zu wirken, sondern im Gegentheil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst einer Subjektivität und ideellen Seele noch in sich bewegt ist. Unser Verfasser stellt dazu in Parenthese die Frage auf: „Giebt es wohl eine unideelle Seele?" (pag. 27/28). Weshalb soll man nicht von einer unideellen Seele reden dürfen? Die Seele, die mit zu viel Materiellem belastet wird, läuft Gefahr, ihr göttliches Theil zu verlieren, sie wird ihrer Idealität entkleidet, also unideell; wie denn alle Menschen unideell werden, die „Schaden an ihrer Seele nehmen". Die Seele von allem Stofflichen zu reinigen, bleibt ja darum auch die vornehmste Aufgabe des sich seiner wirklichen Lebensaufgabe bewusst werdenden Menschen. — In diesem Sinne etwa möchte sich der Hegel'sche Ausdruck „unideelle Seele" vertheidigen lassen. Andrerseits hat Ehrlich eine hohe Meinung von Hegels musikästhetischen Anschauungen, „sie enthalten", wie er (pag. 28) hervorhebt, „eine Fülle der treffendsten Bemerkungen und tiefgehender Anregungen." Der Philosoph Weisse, der in seinem Philosophiren der Methode Hegel'scher Dialektik huldigt, behandelt schon eingehend die Formen der Tonkunst. Aehnlich wie Lessing (das wird doch nunmehr Ehrlich zugeben müssen) betont auch Weisse die wunderbare Kraft und Bedeutung der reinen Instrumentalmusik, in welcher „der ideale Geist der Kunst unmittelbar mit sich selbst, wie er aus seinem reinen Begriffe in dem Bewusstsein der Weltgeschichte hervorgeht, beschäftigt ist" (p. 29). Sehr merkwürdig und durchaus nicht ohne Wahrheitsschimmer ist auch dieser Weisse'sche Gedanke, „dass der Gesang nur als religiöse oder geistliche Musik, als Anrufung der Gottheit oder Gottesdienst die Bestimmung seines Begriffs erfüllt und seine Stelle in der Stufenreihe der Künste behauptet." An Schleiermacher weiss Ehrlich das besonders zu loben, dass er scharfsinnig die ethische Bedeutung der Musik erörtert und zum Resultate gelangt, dass es gefährlich sei, das ethische Moment in den Vordergrund zu stellen (Schleiermacher's „Aesthetik", edirt von Lommatsch p. 35 ff. und p. 209—226). Unser Autor führt nichts Näheres aus Schleiermacher's ästhetischen Betrachtungen an, was ich um so mehr bedaure, als die Unterschätzung des Ethischen in der Kunst bei einer Natur von der ernsten, tiefsinnigen Religiosität eines Schleiermacher sehr frappiren muss. Ich selbst freilich befinde mich in einem fast diametralen Gegensatze zu dieser Kunstansicht.

Um diese Zeit (1837—1840) erschien denn auch die erste spezifische „Aesthetik der Tonkunst" von Hand (Prof. in Jena und Direktor der akademischen Konzerte). Hand war wie selten Jemand, berufen, ein solches Werk zu schreiben. Vortrefflich ist z. B. dieser Gedanke: „Musik ohne Worte ist die reinste und ursprünglichste nicht blos als Instrumentalmusik, sondern auch im Gesang" (p. 30). Hand hat auch bereits 5 Hauptfragen einer musikalischen Kritik aufgestellt. 1) Welche Gefühle lebten in dem Künstler und in welcher Klarheit und Kraft? 2) Welches Prinzip schwebte dem Urheber des Werkes vor und wie entwarf er sich das Ideal der Schönheit? 3) Wie wirkte für die Kombination der Ideen und vor der Darstellung Phantasie und Verstand in harmonischer Verbindung? 4) Wie handhabte der Künstler das Material der Darstellung für geistvollen Ausdruck? 5) Wie leistete er den Gesetzen der Erfindung und Anordnung Folge (p. 30). — Der wenig bekannt gewordene Aesthetiker, der 1827 eine „Aesthetik der Weltanschauung in der Kunst" veröffentlichte, ist Trahndorff, der 1863 in Berlin im Alter von 81 Jahren als Prof. am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium starb. Ehrlich erklärt und illustrirt einleuchtend, dass Trahndorff in seinen ästhetischen Anschauungen im Allgemeinen viel mit der Schopenhauer'schen Art Kongruentes besitzt, speziell in der Musikästhetik findet Ehrlich mit Recht „Darwin'sche An- oder Vorklänge", wie in folgendem: „Der erste Laut, welchen der Mensch hervorbringt, ist der Schrei des Schmerzes im Kampfe um das Dasein; um diesen ist aber auch

im Gegentheil der Schrei der Lust gegeben, und zwischen beiden liegen und aus ihnen ergeben sich alle Modifikationen des Schallens und Klingens, insofern sie rein ursprüngliche Bedeutung haben. Alles Schallen und Klingen in der ganzen Natur ist entweder Schmerzenslaut oder Siegesjubel im Kampfe um das Dasein; vom schmetternden Donner bis zu dem leisesten Summen des kleinsten Insekts herab, vom leisesten Ach bis zum erhebendsten Choral" (p. 32).

Ehrlich gelangt im VI. Kapitel zu „Wagner und Schopenbauer", womit wir in bekanntere Regionen gerathen, ja wir befinden uns alle noch mitten in den durch Schopenhauer angeregten Problemen, die in Wagner einen eigenartigen Interpreten gefunden haben. Dieses Kapitel gehört zu den vortrefflichsten und interessantesten des Buches. Damit der Leser den richtigen Standpunkt des Verfassers kennen lerne, muss ihm die ausdrückliche Erklärung desselben vorgeführt werden, womit dieses Kapitel (p. 34) eröffnet wird, nämlich: „Der Verfasser hält es für geboten, vor der Besprechung der Schriften Wagner's die bestimmte Erklärung abzugeben, dass seine Urtheile über diese von dem über die Tonwerke Wagner's vollständig getrennt sind. Er hegt entschiedensten Widerspruch gegen die von Bayreuth ausgehende Polemik, gegen jene unbezeichenbaren Angriffe auf die edelsten deutschen Künstler, auf Alles, was bisher als gut und schön gegolten hat; gegen jenes unbedingte Verwerfen jedes andern Strebens, und gegen jene sonderbaren Weltanschauungen, die einerseits im ‚natürlichen Menschen' alle Leidenschaften entfesseln will, selbst diejenigen, die bisher als unnatürlich gegolten haben, andererseits die Menschheit durch Auswanderung nach Südafrika, durch Pflanzenkost und Thierschutzvereine zur gänzlichen Besserung führen möchte. Aber er hegt ungeheuchelte grosse Bewunderung für manche Schöpfungen Wagner's und findet es unbegreiflich, wenn Kunstkritiker diesem alle höhere Begabung absprechen und behaupten wollen, dass er nur durch Nervenreiz auf das grosse Publikum zu wirken verstände, und dass daher sein ganzes Wirken pure Modesache sei etc. etc."

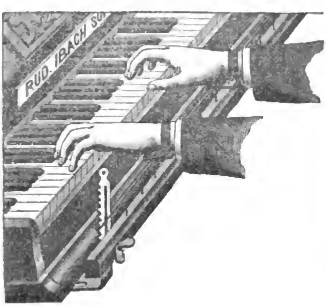
Für diejenigen, die etwas von meinen eigenen Arbeiten über Rich. Wagner's Schriftwerke kennen, bedarf es wohl kaum der Versicherung, dass mir diese Ehrlich'sche Anschauungsweise ganz aus der Seele gesprochen ist, dass ich dieses alles demnach völlig unterschreibe. — Schopenhauer's und Wagner's Lehren sind in ihren Grundprinzipien bereits so sehr Allgemeingut geworden, dass es hier nicht erforderlich ist, Proben mitzutheilen. Es genügt zunächst, zu betonen, dass Ehrlich mit grosser Geschicklichkeit die Grundprinzipien der Schopenhauer'schen Musik-Aesthetik entwickelt und nachzuweisen sucht, wie Wagner sich dieselben zu eigen gemacht und verbreitet hat, ferner, welche grosse Aehnlichkeit sich zwischen der Wagner'schen Betrachtungsweise und derjenigen der romantischen Schule bemerkbar macht; ja, dass „Wagner's Schriften nur eine Wiederbelebung des Romantizismus des verflossenen Jahrhunderts sind" (p. 42).

(Schluss folgt.)

Ibach's Klavierhandleiter.

(Deutsches Reichspatent No. 20671.)

Abermals ein Klavierhandleiter und abermals ein guter, empfehlenswerther. Die durch ihre vortrefflichen Klaviere in der musikalischen Welt rühmlichst bekannte Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen hat ihn anfertigen lassen und giebt davon folgende Beschreibung:



„Die wesentlichen Bestandtheile desselben sind:

1) Zwei mit Skala versehene eiserne Winkelstützen, welche an dem Klaviatur-Boden des Klaviers angeschraubt werden und die Theile 2 und 3 tragen.
2) Eine Hakenleiste.
3) 1 oder 2 Doppelgummischnuren, so anzulegen, dass eine Schnur über, die andere unter dem Handgelenk hinläuft. Nach Erforderniss werden beide zugleich oder eine davon allein gebraucht.
4) 2 Handhaken mit elastischen Armbändern.

Die Handhaken werden nur in der ersten Zeit gebraucht, wo es darauf ankommt, dem Schüler die richtige Haltung des Handgelenks anzugewöhnen, — später wird alles erreicht durch die beiden Doppelgummischnuren.

Speziell bezweckt der Handleiter:

1) Den Schüler auf fehlerhafte Haltung des Handgelenks aufmerksam zu machen und ihn zu veranlassen, stets die richtige beizubehalten, bezw. dieselbe wieder einzunehmen. Senkt er das Handgelenk zu tief, so fassen die Handhaken in die Haken der Hakenleiste und verhindern ihn am Weiterspielen. Hebt er die Hand zu hoch,

so zeigt ihm der leise Druck der in diesem Falle oberhalb des Handgelenks laufenden Doppelschnur stets diesen Fehler an.

2) Ein gutes Legatospiel, indem die ruhige Haltung des Armes und der Hand die richtige Bewegung der Finger in den Fingergelenken bedingt.
3) Ein gutes Staccatospiel, sowohl das kleine (aus dem Fingergelenk), als das grosse (aus dem Handgelenk).
4) Gleichmässiges Anschlagen beider Hände.
5) Richtiges Oktavenspiel.
6) Elastizität des Handgelenks, worauf besonders die Elastizität der Schnur einwirkt.
7) Kontrole der Stuhlhöhe.
8) Richtiges Anschlagen der Tasten nicht zu weit nach hinten.
9) Herabhängen der Finger zu verbessern."

Nachdem ich den Handleiter mehrere Monate hindurch bei verrchiedenen Schülern erprobt habe, muss ich zugeben, dass sich durch denselben bei richtigem Gebrauche alle oben angeführten Erfolge in Bezug auf gute Haltung der Hand und Erzeugung eines edlen Tones erzielen lassen. Aber man verlange von demselben nichts Unmögliches, man glaube nicht, dass vom Handleiter allein das Heil komme. Strenge Aufmerksamkeit seitens des Lehrers sowie des Schülers sind trotzdem nöthig, um eine widerspenstige Hand an die richtige Haltung zu gewöhnen. Und dies halte ich grade für einen besonderen Vorzug des Ibach'schen Handleiters, dass er die Willenskraft des Schülers nicht lähmt, was manchen andern ähnlichen Apparaten zum Vorwurf gemacht wird, sondern der freien Selbstbethätigung desselben Raum lässt. Er zwängt die Hand nicht ein, sondern leitet sie leicht und lose, er zwingt den Schüler, Acht auf sich zu geben und Fehler in der Handhaltung, die sich besonders bei der unbeaufsichtigten Privatübung leicht einschleichen, zu vermeiden.

Der sehr mässige Preis von 15 Mark ermöglicht auch Unbemittelten die Anschaffung.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 27. Oktober.

Seit ich den letzten Bericht geschrieben, hat sich unser Konzertleben bereits so vollständig entwickelt, dass wir nun thatsächlich mitten in der Saison stehen. Manches Interessante und sogar Bedeutende ist in dieser kurzen Spanne Zeit in die Erscheinung getreten; freilich kann nichts von alledem den Vergleich aushalten mit jenem Abend, der am 22. Oktober die diesjährige Reihe der **Wüllner'schen** Abonnementskonzerte eröffnete. Dieses Konzert darf ein Ereigniss in unserm Musikleben genannt werden, und es ist erfreulich, zu beobachten, wie auch das grosse Publikum es als solches auffasste, obgleich ihm keine virtuosen Leckerbissen geboten wurden. Das Programm wies nur drei Komponistennamen auf, aber schon diese Zusammenstellung war bedeutsam: Bach, Beethoven, Wagner. Und von Jedem nur ein Werk, aber jedes für sich ein Gipfelpunkt aus der überreichen Schaffensthätigkeit dieser Meister: von Bach der Eingangschor, figurirte Choral und Schlusschoral aus der Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott"; von Wagner die Verwandlungsmusik und Schlussscene des ersten Aktes aus Parsifal; von Beethoven die neunte Sinfonie. Wie vortrefflich passten diese Sachen zu einander! Wahrlich, man hätte nicht glauben sollen, dass sie einen Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten umspannen; denn es ist derselbe göttliche Funke, der alle drei durchglüht und sie gleichmässig emporträgt über alles gemeine Erdenwesen. Die Bach'sche Kantate wirkte mit der alten Macht und Energie; die Parsifalscene erschien auch an dieser Stelle und in dieser Einrichtung von überwältigender Schönheit. Das Arrangement, in dem sie vorgeführt wurde, rührt noch von Wagner selbst her; alle Soli fehlen, im Orchesterpart sind in Folge dessen verschiedene Stellen gestrichen, die Chöre aber vollständig eingefügt. Der Eindruck auf die zweitausendköpfige Zuhörerschaar war überwältigend; als aus der Höhe zehn Frauenstimmen (von seltner Schönheit!) den Glaubenschor ertönen liessen, wurde manches Auge nass. Die orchestrale, wie gesangliche Ausführung — (auf die letztere komme ich sofort noch zu sprechen) — war tadellos; von wärmster Empfindung getragen, liess Chor und Orchester den Mechanismus der Wiedergabe ganz vergessen und ging in dem Werke selbst vollkommen auf. Dasselbe gilt aber auch von der neunten Sinfonie, die ich hier noch niemals so klar durchgearbeitet, verständniss- und weihevoll gehört habe. Im Finale glänzte der Chor noch einmal durch seine eminente Ausdauer; die Soli waren durch Frl. Beber, Frau Löwy und Hrn. Schelper vom Leipziger Stadt-Theater und Hrn. Dierich von der Weimarer Hofbühne gut vertreten. Die choristische Mitwirkung war diesem Konzert durch den **Riedel'schen Gesangverein** aus Leipzig zu Theil geworden, der am Tage vorher in der **Garnisonkirche** noch ein eigenes Konzert veranstaltet hatte. An beiden Abenden rechtfertigte er seinen Ruf auf das glänzendste. Sind auch die Frauenstimmen nicht so volltönend und glänzend als man bei ihrer Zahl erwarten möchte, so ist die Präzision und selbstbewusste Sicherheit, mit der Jeder und Jede singt, bewunderswerth. Speziell in dem Kirchenkonzerte löste der Verein eine Reihe höchst schwieriger Aufgaben mit ausserordentlicher Präzision. Die schwierigste und hervorragendste waren Liszt's wunderschöne „Seligpreisungen" aus dem „Christus", die ganz prächtig Ton hielten und mit Beihilfe des Hrn. v. Senff-Pilsach, der das Solo sang, einen tiefen Eindruck machten. Ausser dieser Komposition sei noch besonders Albert Becker's „Dialog" (für Alt-Solo — Frau Metzler-Löwy aus Leipzig — und gemischten Chor) erwähnt, dessen naiv-inniger Text in wahrhaft rührender Weise musikalisch illustrirt ist. Auf dieses kleine Werk möchte ich Gesangvereine ganz besonders hinweisen.

Neben diesen beiden Konzerten steht alles andere in zweiter Reihe. **Bilse** brachte eine neue nordische Suite, — die fünfte — von **Asger Hamerik**, die interessant war, ohne einen vollen Genuss zu gewähren; thematische Arbeit die Hülle und Fülle, aber kein recht ersichtlicher Zweck dabei; hübsche Einzelheiten und, wie nicht zu leugnen, auch ein einheitlicher Geist, — dennoch aber keine abgeklärte, bewusste Wirkung. Die **philharmonische Kapelle** widmete einen Abend der letzten, nachgelassenen Sinfonie von J. Raff: „Im Winter" (No. 11), die in Wahrheit gar keine Sinfonie ist, sondern eine Suite von vier hübschen, auf das zierlichste herausgeputzten Genrebildern. So kleinlich Raff sein Thema diesmal in poetischer Hinsicht aufgefasst hat, — (die Satzüberschriften lauten: der erste Schnee, auf der Schlittschuhbahn, am Kamin und Carneval), so sehr hat er sich in der musikalischen Ausführung auch von aller Breite und Tiefe ferngehalten, und in reizender Filigranarbeit eine Reihe äusserst wohlklingender, anmuthiger Bilder geschaffen, von denen ich, trotz ihrer delikaten Behandlung, dennoch fürchte, dass sie die erhoffte Wirkung nicht haben werden.

Von Kammermusikkonzerten wäre zunächst das der Herren **Dr. Bischoff, Hasse** und **Lübeck** zu erwähnen. Aus dem altbewährten Repertoire entnahmen sie Schumann's G moll-Trio und Beethoven's kleines B-dur-Trio; von Neuem gaben sie eine Violoncello-Sonate von Saint-Saëns und ein „romantisches Violinkonzert" von Godard. Beide Kompositionen versprechen in den ersten Sätzen mehr, als sie in den Finales halten; die Sonate hat ein besonders schönes Andante; das Konzert ist ein warmblütiges, dabei recht pikantes Stück, das aber zuletzt den eigentlichen Halt verliert. Die Ausführung aller dieser Sachen war vortrefflich; dasselbe Lob darf den Liedergaben des Frl. Schmidtlein gespendet werden, die vorzüglich bei Stimme war, diese aber auch freilich mit besonderem Wohlgefallen immer gleichmässig ausströmen liess.

Eine Art Uebergang zu den Virtuosenkonzerten bildete die Soirée der Herren **X. Scharwenka, Sauret** und **Grünfeld**, die in diesem Jahre ihre Kammermusikkonzerte — aus Zeitmangel, was wirklich bedauerlich ist, — ausfallen lassen. Die drei Herren spielten das hübsche Gernsheim'sche H-dur-Trio in trefflichstem Ensemble; die beiden Geiger excellirten in verschiedenen Virtuosenstücken; Hr. Scharwenka führte mit Frl. Koch das bekannte Arrangement von Liszt's Préludes für zwei Klaviere aus, und Frau Sieber, die Gattin unsres bekannten Gesangsprofessors, eine vortreffliche Altistin, debutirte mit einer Reihe von Liedern, in denen sie reine Intonation, sorgfältige Stimmbildung und saubere Koloratur dokumentirte.

Zwei vortreffliche Geiger, die Herren **Kotek** und **Felix Meyer** gaben jeder eine Soirée; der letztere spielte zwei, der erstere gar drei Konzerte. Dies war zu viel des Guten, wenngleich Hr. Kotek durch eine eminente Leistung, der es diesmal auch an Wärme nicht gebrach, das Seinige that, um über diese Trias (Bruch, Joachim, und, als Treffer, Mendelssohn) fortzuhelfen. Hr. Meyer spielte Konzerte von Wilhelm Jacoby und Urban. Das erstere war neu, und fesselte durch interessanten Aufbau und eine, der festlichen Stimmung eines Konzerts angemessene Melodik und Harmonik.

Endlich sei einer Matinée des Hrn. **Agghäzy** gedacht, in der er sich als gut gebildeter, technisch fertiger Pianist vorstellte, dem allerdings noch ein poesievollerer Ton zu erreichen bleibt. *O. Eichberg.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium für Komponisten ist dem hiesigen Studirenden der Musik Ernst Seyffardt aus Krefeld und dasjenige für ausübende Tonkünstler dem aus Laibach gebürtigen Fräulein Gabriele Wietrowetz auf der hiesigen akademischen Hochschule für Musik verliehen worden. Ausserdem sind kleinere Stipendien aus den Reservebeträgen der Stiftung dem früheren Eleven der Königl. bayerischen Musikschule in München Albert Gorter daselbst, der Schülerin des Kgl. sächsischen Konservatoriums für Musik in Dresden Frl. Hedwig Meyer, der Schülerin der hiesigen akademischen Hochschule für Musik Frl. Margarethe Will, dem früheren Schüler des Konservatoriums für Musik in Stuttgart Alexander Adam in Karlsruhe, dem Studirenden der Musik Georg Stolzenberg hierselbst, der Klavierspielerin Frl. Martha Schwieder hierselbst, der Schülerin der hiesigen akademischen Hochschule für Musik Frl. Marie Harzer und der ehemaligen Schülerin derselben Hochschule Frl. Elise Tanneberg in Halberstadt zuerkannt.

— Zur Begründung eines evangelisch-kirchlichen Chorgesangverbandes für die Provinz Brandenburg fand vor einigen Tagen im grossen Saale des „Evangelischen Vereinshauses" unter Vorsitz des Probst v. d. Goltz eine überaus zahlreich besuchte Versammlung statt. Mit Gesang und einem vom Superintendenten Dryander gesprochenen Gebet wurden die Verhandlungen eingeleitet, dann nahm Prof. Kleinert das Wort zum Referat über die Zwecke und Aufgaben des Vereins. Der Verein will durch den Chorgesang den Gottesdienst und so auch das kirchliche Leben der Gemeinde heben. Er hält diesen Chorgesang nicht als ein fremdes, der Kirche angeheftetes Zierrath, sondern als eine Einrichtung, die aus dem Leben der Kirche erwachsen ist. Der Verein will sich vor allem die Reinigung und Bereicherung des Choralgesanges, sowie die Hebung des liturgischen Gesanges zur Aufgabe stellen. Erreicht soll das Ziel werden vornehmlich unter Mitwirkung der Geistlichen. Mitglieder des Verbandes können, wie im vorgelegten Statut näher ausgeführt ist, die in den Provinzen bestehenden kirchlichen Chorvereine bezw. Kirchenchöre, sofern sie ihren Anschluss an den Verband erklären, sowie diejenigen einzeln stehenden Personen werden, welche sich zu einem jährlichen Beitrage verpflichten. Die Leitung des Verbandes wird einem aus 11 Per-

sonen bestehenden geschäftsführenden Ausschuss übertragen werden; vier der Mitglieder sollen der Hauptstadt angehören, mindestens vier musikalische Techniker sein. Der geschäftsführende Ausschuss soll die spezielle Aufgabe haben: die Bildung von kirchlichen Chorvereinen, Kirchenchören und Chorschulen anzuregen und zu fördern, diese Vereine bezüglich ihrer Organisation, sowie bezüglich der einzuübenden Tonstücke zu berathen, die gemeinsame Anschaffung von Musikalien, welche den Zwecken des Verbandes entsprechen, zu vermitteln und den Verband namentlich auch dem bereits bestehenden deutschen Kirchengesangverein gegenüber zu vertreten. Eine Redaktionskommission, die sich musikalische Autoritäten kooptiren kann, wird mit der selbstständigen Herausgabe von Musikalien betraut werden. Der vom Superintendenten Saran mitgetheilten Statistik entnehmen wir, dass in der Provinz Brandenburg z. Z. ca. 400 Kirchenchöre, theils gemischte, theils Knaben- oder Männerchöre bestehen. 230 von ihnen befinden sich auf dem Lande. Berlin besitzt etwa 30 Chöre; 20 huldigen vorwiegend klassischer Richtung.

— Im Anschluss an den „märkischen Chorgesangtag" fand am 16. September abends in der Garnisonkirche eine Lutherfeier statt. Dieselbe umfasste einen vollständigen Gottesdienst mit Gemeindegesang, Chorgesang, Liturgie und Predigt. Der Gemeindegesang bestand ausser seiner Mitwirkung in der Liturgie aus je einer Strophe von Luther's „Nun freut euch, lieben Christen" und „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", während die beiden Hauptlutherlieder „Ein feste Burg" und „Wir glauben all an einen Gott" vollständig gesungen wurden. Der Chor, auf der Schmalempore gegenüber dem Orgelchor aufgestellt, war gebildet worden aus Mitgliedern der verschiedenen hiesigen Kirchenchöre und stand unter Leitung des Herrn Prof. M. Blumner. Er sang als Einleitung „Jauchzet dem Herrn" von Mendelssohn, die Doxologie von Bortinansky, einen kurzen Chor von M. Vulpius, „Sei getreu" von A. Neithardt, „Heilig" von W. Praetorius, „Amen" von S. Bach, sowie im Lutherliede die zweite Strophe allein. „Ein feste Burg" machte einen gewaltigen Eindruck; man konnte annähernd begreifen, was das Lied in der Reformationszeit gewesen sein muss; gleichzeitig wurde aber auch der Unterschied zwischen damals und jetzt in der Melodie begreiflich, denn während die Gemeinde die 1, 3. und 4. Strophe nach der heute üblichen, rhythmisch egalisirten, abgeblassten Melodie sang, intonirte der Chor mit der 2. Strophe das Original in der Bearbeitung des alten Melchior Frank (17. Jahrhundert) und zeigte damit, was für eine hinreissende, ungeheuere Kraft in diesem Liede steckt, wovon in der jetzt üblichen Weise nur ein kleiner Bruchtheil noch geblieben ist; überwältigend war der Eindruck, als die vierte Strophe in dieser neueren Form von Chor, Gemeinde und Orgel (Prof. A. Haupt) angestimmt wurde, der tausendstimmige Jubelgesang machte das Herz erbeben. Die Festpredigt hielt Herr Hofprediger Frommel, welcher an Psalm 81 anknüpfend die Segnungen, die dem evangelischen Gottesdienst durch Luther geworden, als Gegenstand seiner Rede gewählt hatte. Auf eine grossartigere, tiefer ergreifende Weise konnte die allgemeine Lutherfeier, zu der ja auch Berlin das Seinige vielseitig beitragen wird, hier nicht eingeleitet werden, als es an diesem Abend in der Garnisonkirche geschehen ist. Möchte der „märkische Chorgesangverband" im Verein mit dem „evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland" die schönen Ziele, die er sich gesteckt, voll und ganz erreichen; das wäre in der That ein Ehrendenkmal, wie es dem grossen Reformator in der evangelischen Kirche nicht würdiger gesetzt werden könnte.

— Ein Erinnerungszeichen an die Königin Sophie Charlotte, Gemahlin König Friedrich I., ist der Vergessenheit entrissen und befindet sich jetzt im Hohenzollern Museum. Es ist dies der Konzertflügel, welchen die erste Königin von Preussen benutzte. Das Alter von 200 Jahren war an diesem Instrument nicht spurlos vorübergegangen, der Zahn der Zeit hatte sein Recht gefordert, und im Hinblick hierauf steigerten sich die Schwierigkeiten der Wiederherstellung desselben in seiner ursprünglichen Ausstattung. Dem Pianofortefabrikanten G. Neubert hier ist es gelungen, die Mechanik des Instruments wieder funktionsfähig zu machen, während der Maler F. Wustrow die äussere Ausschmückung durch Wiederherstellung der an dem Kasten und Deckel etc. des Instruments noch sichtbaren Malerei ausgeführt hat. Sie zeigt am Kasten auf schwarzem Untergrund Goldmalerei, gruppenweise chinesische Landschaften mit Thieren darstellend, den Deckel zieren Blumenstücke, in grosser Naturtreue ausgeführt, das Kopfende des Instruments schmücken Musikscenen. Was die äussere Form dieses alten Flügels anlangt, so ist dieselbe der der heutigen Konzertflügel auch in Bezug auf die Grösse im ganzen ähnlich, wenn auch nicht so elegant im Stil. Der Kasten ruht auf acht durch schlangenartig gewundene Querleisten verbundenen Füssen, von denen vier das quadratische Vordertheil tragen. Geöffnet wird das Klavier von der Seite durch zwei Schlösser. Man hebt dabei gleich den ganzen Deckel hoch und muss, um an die Klaviaturen selbst zu gelangen, noch ein mit zwei Riegeln befestigtes Brett entfernen, welches senkrecht vor den Tasten den Abschluss bildet. Auf dem den heutigen Flügeln ähnlich gebildeten Resonanzboden befinden sich zwei Stege, ein oberer (etwas höher gelegener) und ein unterer (tiefer gelegener), über welche die von übereinander liegenden Klaviaturen zum Klingen gebrachten Saiten laufen. Jede dieser Klaviaturen umfasst fünf Oktaven vom Kontra-F bis zum dreigestrichenen E. Die untere Klaviatur intonirt die Saiten des oberen, die obere die des unteren Steges, und zwar klingt die untere Klaviatur eine Oktave höher als die obere, wie denn auch die Saiten für die untere Klaviatur nur die halbe Länge der oberen haben. Die Saiten selbst werden nicht durch Hämmer, wie bei den heutigen Instrumenten, sondern durch Tangenten zum Klingen gebracht, welche beim Niederdrücken der Tasten hochschnellen und die Saiten mittelst einer an ihnen befestigten Fischbeinspitze anreissen. Neben diesen sind rothe Tuchstückchen angebracht, welche beim Zurückhalten der Tangenten die Saiten streifen und dadurch das zu lange Fortklingen des

Tons verhindern. Drei mit den Tasten der Klaviatur parallel laufende Reihen dieser Tangenten, von denen sich in der Reihe 59 befinden, bilden das sogenannte Register. Die Klaviaturen selbst sind durch Verkoppelung mit einander verbunden, so dass die obere mit funktionirt, wenn man auf der unteren spielt. Da nun, wie oben gesagt, die eine Klaviatur eine Oktave tiefer resp. höher klingt, als die andere, so hört man, wenn unten gespielt wird, zwei Oktaven klingen. Zieht der Spieler nun die obere Klaviatur ungefähr zwei Centimeter nach sich, so wird dadurch die Verkoppelung beider Klaviaturen miteinander aufgehoben, in Folge dessen bleiben die Oktaven intakt, es klingt nur eine Saite, wenn man auf der der unteren spielt, wodurch der Ton natürlich viel sanfter ist. Noch befindet sich rechts und links vom Spieler je ein verschiebbarer metallener Griff, „Verschiebung“, genannt. Durch Drehung des rechts befindlichen wird das mittlere (zweite) Register, durch Drehung des links befindlichen das hintere (dritte) Register verschoben, so dass die an den Tangenten dieser beiden Register befindlichen Fischbeinspitzen die Saiten beim Hochschnellen nicht anreissen können; das vordere erste Register ist unbeweglich. Durch richtigen Gebrauch dieses überaus kunstvoll und sinnreich erdachten Mechanismus ist es dem Spieler möglich, den Tönen eine grosse Modulation zu geben, und die Saiten nach Belieben einzeln und zusammen klingen zu lassen. Die an den heutigen Klavieren befindlichen Pedale fehlen diesem Instrument. Bei starkem Spiel (Anschlag) würden die einzelnen Tangenten der Register nach Anreissen des Tones mit solcher Gewalt emporschnellen, dass sie aus ihrer Lage ganz herausspringen müssten. Um dies zu verhindern, ist vom Erbauer, dessen Namen das Instrument leider nicht aufweist, eine unten mit rothem Wollstoff gepolsterte Mechanik-Schutzleiste quer über den Registern angebracht. Das hier behandelte Instrument, dessen Ton im Vergleich mit dem der heutigen Konzertflügel schwach, aber ungemein zart und der feinsten Modulation fähig ist, eignet sich vorzüglich zum Spielen von Choralen und getragenen Stücken.

— Graf Gheza Zichy, der berühmte Pianist und Präsident des Ungarischen National-Konservatoriums in Pest, erhielt vom Kaiser den Kronenorden zweiter Klasse. Graf Zichy zeichnet sich, wie bekannt, nicht nur durch hohe künstlerische Begabung, sondern auch durch regen Wohlthätigkeitssinn aus, er hat seine Kunst bisher nur im Dienste der leidenden Menschheit ausgeübt und in einigen Jahren allein zu diesem Zwecke 50 Konzerte gegeben.

— In Wien verweilt gegenwärtig, wie die „Neue freie Presse“ mittheilt, der Konzertsänger Herr Max Friedländer, der seitens der C. F. Peters'schen Verlagshandlung in Leipzig mit einer kritisch revidirten Ausgabe der Lieder Franz Schubert's betraut worden ist. Das Material ist ihm durch die Archive in Wien und Berlin, sowie durch die Herren E. v. Bauernfeld, Dr. Johannes Brahms, Nikolaus Dumba, Sir George Grove, Dr. Franz Lachner, Geheimer Rath von Loeper, Karl Meinert, Prof. F. Max Müller (Oxford), Prof. Julius Stockhausen, Graf Viktor Wimpffen und Frau Clara Schumann freundlichst zur Verfügung gestellt worden. Der Revision konnten in allen Fällen die Originalausgaben und bei der Mehrzahl der Lieder auch die Autogramme untergelegt werden. Dagegen ist es trotz der angestrengtesten Bemühung bisher noch nicht möglich gewesen, zu einer kleinen Anzahl von Liedern die Manuscripte zu finden. Am empfindlichsten ist dieser Mangel bei dem Cyklus: „Die schöne Müllerin“ (von welchem bisher nur ein Lied „Eifersucht und Stolz“ zur Vergleichung herangezogen werden konnte), sowie bei den Gesängen: „Du bist die Ruh“, „Lob der Thränen“, „Sei mir gegrüsst“, „Die junge Nonne“, „Ave Maria“ und „Ständchen“ von Shakespeare. An die Besitzer dieser Manuscripte wie aller übrigen handschriftlichen Lieder Schubert's richtet nun Herr Friedländer die Bitte, eine Information an ihn gelangen zu lassen, entweder durch die Verlagshandlung von C. F. Peters in Leipzig oder durch Herrn C. F. Pohl, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der sich freundlichst erboten hat, jede weitere Auskunft zu ertheilen.

Dresden. In pietätvoller Erinnerung an den verewigten Altmeister Friedrich Wieck und zugleich in wahrhaft künstlerischer Hingebung hatte die geschätzte Pianistin Frl. Marie Wieck, am 15. Oktober im Saale des Hotel de Saxe ein Konzert zum Besten der Friedrich Wieck-Stiftung veranstaltet, einer bekanntlich am 80 Geburtstage des unvergessenen Meisters von einer Anzahl seiner vielen Schüler, Freunde und Verehrer ins Leben gerufenen Stiftung, welche jungen begabten und unbemittelten Schülern die Möglichkeit gewähren soll, sich in der Tonkunst auszubilden. Das Konzert, unterstützt von einer ehemaligen Schülerin Friedrich Wiecks, der Herzogl. koburgischen Kammersängerin Fr. Hoffmann-Stirl und dem Violoncellisten Julius Klengel, nahm einen glänzenden Verlauf und werden in Dresdener Zeitungen die Leistungen der Künstler und besonders die pianistischen der Konzertgeberin sehr rühmend hervorgehoben.

Hamburg. Die Abhaltung eines norddeutschen Musikfestes in Hamburg, welches im Sommer angeregt wurde, hat hier und bei unseren Nachbarn allseitigen Anklang gefunden und konstituirten sich die Comités in einer unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. Kirchenpauer abgehaltenen Versammlung, welcher viele Senatoren und die meisten hervorragenden Musikfreunde beiwohnten. Von den eingeladenen Vereinen haben nur diejenigen von Hannover und Schwerin mit dem Ausdruck des Bedauerns abgelehnt, weil sie durch grössere Arrangements in der Mitte nächsten Jahres verhindert seien. Zu Festdirigenten wurden Professor v. Bernuth und Johannes Brahms gewählt.

Leipzig. Vor zwei Jahren ist hier ein „Internationaler Guitarre-Verein“ gegründet worden, der jetzt gegen 100 Mitglieder zählt und soeben die erste No. einer eigenen Zeitung herausgegeben hat, die allmonatlich in deutscher und französischer Sprache erscheinen soll. Die Probenummer enthält recht interessanten Stoff. Zuerst lesen wir als Einleitung einen Aufruf: „An die Guitarristen und Liebhaber der Guitarre in allen Ländern“, verfasst vom Vereinssekretär Herrn

R. Läpke in Leipzig. Der zweite von E. Sch. in Leipzig verfasste Artikel ist betitelt „Carl Maria von Weber als Komponist und Virtuos der Guitarre.“ Dieser Aufsatz ist aus der von Max Maria von Weber verfassten Biographie unseres nationalen Romantikers herausgezogen worden und befasst sich mit der Jünglingszeit Weber's, speziell mit dessen Aufenthalt in Wien 1804 und seinem dortigen Wirken auf der Guitarre. Aus einer Vorbemerkung kann man zugleich ersehen, dass Weber bis wenige Tage vor seinem Tode sich mit der Guitarre beschäftigt hat; sind doch die berühmten „Leyer- und Schwert“-Lieder alle von ihm zuerst mit Guitarrebegleitung herausgegeben worden und hat er auch sogar konzertirende Stücke für Guitarre und Klavier geschrieben (z. B. op. 38). Was sein Spiel auf der Guitarre betrifft, so belehrt uns hierüber folgendes Zitat aus seiner Biographie: „Weber war Meister auf der Guitarre wie auf dem Flügel.“ Dieser Artikel über Weber soll zugleich den Anfang einer Reihe von Aufsätzen über Männer bilden, deren Namen in der allgemeinen Musikgeschichte den besten Klang haben und die es nicht verschmähten, mit der Guitarre sich ernsthaft zu beschäftigen. Die Namen der bedeutendsten sind: Hummel, Paganini, Moscheles, Berlioz, R. Schumann, Nicolai, J. Becker. Ein anderer Aufsatz giebt die Einleitung zu einem „kurzen Abriss der Geschichte der Guitarre“, welcher aus der Feder eines in Leipzig verstorbenen jungen Gelehrten aus Wien, Dr. Joseph Schoenbach, stammt. Den Schluss der grösseren Artikel macht ein mit fachmännischer Gelehrsamkeit geschriebener Aufsatz: „Ueber die verschiedenen Formen der Guitarre“ von E. Fack in Berlin; es folgen dann vermischte Nachrichten über den Internationalen Guitarre-Verein und den Leipziger Guitarre-Klub.

Paris. Die von Calman Lévy herausgegebene „Curiosités de l'Opéra“ von dem Opern-Bibliothekar Th. de Lajarte werden auch in der deutschen Musik- und Bühnenwelt sich viele Freunde erwerben. Noch unveröffentlichte Urkunden, Erzählungen, Anekdoten u. s. w., sowie mancherlei Abbildungen, Autographen, Theaterzettel u. A., alles den Opern-Archiven entnommen, machen diese „Opern-Curiositäten“ auch in weiteren Kreisen zu einer unterhaltenden Lektüre.

— Hier macht jetzt eine Klavier-Virtuosin ganz besonderer Art Aufsehen. Es ist dies Mlle. Lucie Palicot, welche auf dem Piano mit Klavier-Pedal Konzerte giebt, die also gleichzeitig mit Händen und Füssen ihre Vorträge ausführt, und zwar in einer Vollendung, die in allen musikalischen Kreisen von Paris Bewunderung erregte. Von musikalischen Eltern stammend, von Kontski auf dem Klavier, von Deslandres auf der Orgel ausgebildet, war Lucie Palicot schon im Alter von 8 Jahren Organistin der Kirche Saint-Marie des Batignolles und bald errang sie durch ihre Klavier- und Orgel-Konzerte einen grossen Ruf in Paris. Den grössten Erfolg aber errang die junge Künstlerin, als sie in diesem Frühjahre in den Konzerten Pleyel-Wolff als Virtuosin auf dem Piano mit Klavier-Pedale auftrat. Seit Valentin Alkan, der einzig und allein auf einem solchen Doppelinstrument zu konzertiren wusste, hatte man es nicht mit solcher Vollendung spielen gehört; der Eindruck war ein bedeutender. Dabei war die Haltung der jungen Dame bei diesem Doppelspiel mit Händen und Füssen eine durchaus ruhige und graziöse. Gegenwärtig hat sich Mlle. Palicot zu Konzerten nach Belgien und Holland begeben und sie beabsichtigt, nach Neujahr mit ihrem Doppelinstrument, welches Mr. Pleyel in Paris ihr konstruirt, sich auch in Berlin hören zu lassen.

Würzburg. Die Zahl der zu Beginn des neuen Studienjahres an der Kgl. Musikschule angemeldeten Eleven betrug 233. Nach den Resultaten der Aufnahmeprüfungen konnten 209 Schüler Aufnahme finden, und vertheilen sich dieselben in folgender Weise auf die einzelnen Hauptfächer: Sologesang: 16, Klavier: 86, Orgel und Harfe: 5, Streichinstrumente: 42, Blasinstrumente: 54. In die Chorgesangsklassen wurden 25 Chorhospitanten aufgenommen. Ausserdem besuchen einzelne Lehrfächer noch 260 Hospitanten von der Universität, der Studienanstalt und dem Lehrerseminar.

Bücher und Musikalien.

Soeben erschien im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig der zehnte (Schluss-) Band der gesammelten **Schriften und Dichtungen Richard Wagners.** Auch dieser Band giebt Zeugniss von dem allumfassenden Geiste des Heimgegangenen, der weit über die Grenzen seiner Kunst hinaus einen scharfen Blick zeigte für alle zeitbewegenden Ereignisse, den seine anstrengende Komponisten-Thätigkeit nicht hinderte, über die wichtigsten Fragen unserer Zeit nachzudenken und die Resultate seines Nachdenkens, die für jeden Denker, selbst wenn er mit ihnen nicht ganz einverstanden sein sollte, von Interesse sein müssen, zu veröffentlichen. Der 10. Band enthält ausser einigen Aufsätzen aus den Bayreuther Blättern und Briefen an den Redakteur des Musikal.-Wochenblatts folgende grössere Abhandlungen: Was ist Deutsch? — Modern. — Publikum und Popularität. — Das Publikum in Zeit und Raum. — Ein Rückblick auf die Bühnenweihfestspiele des Jahres 1876. — Wollen wir hoffen? — Ueber das Dichten und Komponiren. — Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. — Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. — Offenes Schreiben an Herrn Ernst v. Weber, Verfasser der Schrift „Die Folterkammer der Wissenschaft.“ — Religion und Kunst. — Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. — Brief an H. v. Stein und zuletzt das Werk, das sein Schaffen hienieden besiegelt hat, die Dichtung Parsifal. — Der Band enthält 498 Seiten.

Bei dieser Gelegenheit sei auf die in demselben Verlage erschienenen neun ersten Bände der Werke Richard Wagners aufmerksam gemacht. Jeder Mu-

siker und Musikfreund, der sich unterfängt, über Wagner zu urtheilen, muss diese Werke kennen, denn in ihnen offenbart er alle Geheimnisse seines Schaffens, er schildert das Wesen und die Entwickelung des Musikdramas und sucht die Nothwendigkeit seiner Existenz zu beweisen; in ihnen legt er tiefsinnige Gedanken über Zeit und Ewigkeit nieder und giebt ein treues Bild seines Strebens, Ringens, Kämpfens und Siegens. Ein schier unerschöpflicher Geist offenbart sich in diesen Werken, man muss ihn bewundern, selbst wenn man ihn nicht lieben kann.

Joachim Raff, 30 fortschreitende Etüden. (Neue Ausgabe.) Hannover, Steingräber.

Eins der besten Studienwerke, die Technik fördernd, den Musiksinn durch seine musikalische Haltung bildend und belebend, würdig, Stephen Hellers op. 45 an die Seite gestellt zu werden. Die lebensvollen Kanons und Fugen halte ich für besonders werthvolles Uebematerial besonders aus dem Grunde, weil sich in ihnen nicht nur tüchtige Arbeit, sondern auch musikalische Empfindung ausspricht und guter Klaviersatz sie zu wirkungsvollen Klavierstücken erhebt. Einige der Etüden z. B. No. 30, moto perpetuo, sind auch als wirksame Vortragsstücke zu benutzen.

Emil Breslaur.

Neue Musikalien aus dem Verlage von Carl Simon in Berlin.

Besprochen von A. Naubert.

Unter dem Gesammttitel: **Unterrichts- u. Salonstücke** für das Pianoforte komponirt von Bernhard Wolff sind 3 Klavierstücke erschienen: Op. 96 Beim Mondschein. Melodie (Mk. 1,30), Op. 98 Perpetuum mobile. Rondo (Mk. 1,50) und Op. 99 Herzblättchen. Polka (Mk. 1,20). In sämmtlichen 3 Stücken zeigt sich der routinirte Tonsetzer und erfahrene Lehrer. Alle 3 passen für Schüler der Mittelstufe. In Bezug auf Gehalt sind sie in der oben gegebenen Folge zu rangiren, in Bezug auf Nutzen möchte ich op. 98 zuerst setzen. Op. 96 enthält eine angenehme Melodie, zu der die beiden Hände abwechselnd gebrochene Akkorde zu spielen haben. Der Schüler darf für dies Stück nicht zu kleine Hände haben. Einige Härten sind mir aufgefallen, z. B. klingt einmal zu der Vorhaltsnote e in der Melodie schon die Auflösung dis in der Begleitung der Mittelstimme, ebenso bei der Note a das gis. Da bei diesen Stellen ausserdem die Hand über eine Oktave spannen muss, so wäre es vielleicht praktisch gewesen, die figurirte Begleitung anders zu setzen. Das Perpetuum ist frisch und nützlich, nicht frei von Anklängen, aber gut spielbar, weil es sehr klaviermässig gesetzt ist. Die Polka op. 99 spielt sich nicht überall so glatt, einige Terzengänge dürften dem Schüler Schwierigkeiten machen. Als leicht gewogenes Unterhaltungsstück macht sie keine grossen Ansprüche an Ursprünglichkeit. Ich empfehle die Sachen den Klavierlehrern und Lehrerinnen zur Ansicht und Verwendung.

Die Zahl der Konzertpolonaisen ist durch die **Grande Polonaise** pour Piano par Jules Zaremski Op. 6 (Mk. 2,50) um eine vermehrt. Das Urtheil des Altmeisters Liszt über die Werke des renommirten Virtuosen wird den meisten Lesern dieses Blattes aus den Annoncen des Verlegers bekannt sein. Das hier in Rede stehende Werk ist eine Komposition voll Schwung und Feuer und wird unter den Händen eines tüchtigen Spielers brillante Wirkung machen, um so mehr, da es grossartige Steigerungen enthält. Melodiebildung wie harmonisches Material und Arbeit lassen in dem Komponisten einen tüchtigen, wohlbegabten Vertreter der Weimarischen Schule erkennen, dem es sicher noch gelingen wird, sich zu ganz eigenen Bahnen hinzuarbeiten. Tüchtigen Konzertspielern ist hiermit die Polonaise zur Aufnahme in ihre Programme bestens empfohlen. — Das Opus 5 desselben Komponisten enthält: Rêverie et Passion. Deux Morceaux en forme de Mazurka pour Piano à quatre mains. (Nr. 1, Mk. 2,50. Nr. 2, Mk. 3). Beide Stücke sind durchaus stimmungsvoll und im hohen Grade interessant. Es weht aus ihnen ein feiner poetischer Duft. Ueberall begegnen wir dem feinen Musiker, der bemüht ist, das Gewöhnliche und Alltägliche von uns fern zu halten und dabei machen die Sachen nicht den Eindruck des Gemachten und Gekünstelten, sondern den des wahren, warmen Empfindens. Ich halte dieses Opus für eine werthvolle Bereicherung unserer vierhändigen Klavierlitteratur und empfehle es allen fein gebildeten Spielern und Spielerinnen aufs angelegentlichste.

Gustav Hasse giebt in seinem Op. 46 unter dem Kollektivtitel: **Instruktive Unterhaltungsmusik**, Sechs Klavierstücke zu vier Händen. Es liegt nur davon das erste in C-dur vor (Pr. Mk. 1,50). Dasselbe enthält freundliche, ansprechende Musik, die weder besondere Anforderungen an die Technik noch an das Verständniss des Schülers stellt, vorausgesetzt, dass derselbe sich auf der Mittelstufe befindet. Einem rührigen, flottbewegtem Theile in C-dur folgt ein melodisch breiterer in G-dur mit einer netten Ausweichung nach Es-dur, dann tritt Theil 1 wieder in seine Rechte. Sicher wird das kleine Stück gern gespielt werden, ich mache auf dasselbe aufmerksam, um so mehr, als es nicht nur der Unterhaltung dient, sondern auch der leichten Beweglichkeit der Finger des Pianospielers sehr zu Nutze kommt.

Unterhaltung.

— Vor einigen Wochen ist in Wien der Violoncellist Ignatz Lassen gestorben. Der Mann gehörte zu den Originalen der Wiener Musikwelt. Er war keine Berühmtheit im ernsthaften Sinne, obwohl er sich selbst durch Kompositionen hervorzuthun suchte. Seine bekanntesten Tonschöpfungen waren ein Salonstück für Violoncell unter dem Titel „An Ihr“ und die „Thräne, geweint auf dem Grabe Meyerbeer's von Ignatz Lassen“. Anlässlich der Geburt des Kronprinzen Rudolf von Oesterreich edirte er

ein „ehrfurchtsvoll gewidmetes Wiegenlied", welches mehrere Jahre später, als Erzherzog Albrecht bei Custozza siegte, als „Siegesmarsch" wieder auftauchte. Man sagte damals, das Lied sei derart, dass es Kinder streitbar stimme und Krieger einschläfere. — Lassen war ein höchst mittelmässiger Musiker, der es nicht verschmähte, sich, wenn er in einem Konzerte einen schwierigen Ton zu greifen hatte, auf dem Violoncellhals die betreffende Stelle mit einem Kreidestrich zu bezeichnen. Ein muthwilliger Kollege spielte ihm einmal den Streich, das Merkmal auszulöschen und an einer anderen Stelle anzubringen. Als Lassen an der verfänglichen Stelle ankam, verrieth natürlich eine schrille Disharmonie den losen Streich. Der Spieler erschrak und fuhr in seiner ärgerlichen Bestürzung das Instrument grob an: „Na was ist denn das?" — das Publikum lachte. Einen nicht minder verhängnissvollen Streich spielte ihm ein anderer Kollege, der in Lassen's Violoncell Wasser goss. Als derselbe nun den Bogen über die Saiten führte, gurgelte das Instrument natürlich in der drolligsten Weise, und mit der Produktion war's zu Ende. — Ignatz Lassen gab auch Unterricht in der schweren Kunst des Violoncellspiels, und als einmal der Vater eines seiner jugendlichen Schüler, den er seit einem halben Jahr unterrichtete, krank im Bette lag, sollte zur Feier des Geburtstages des Kranken das Söhnchen im Nebenzimmer zur Ueberraschung ein Stück auf dem Violoncell vortragen. Der Lehrmeister, der wenig Vertrauen in die Fortschritte seines Eleven setzte, entschloss sich, an Stelle seines Schülers zu spielen. Die Täuschung schien ihm gelungen zu sein, aber am nächsten Tage wurde er durch einen Brief überrascht, in welchem ihm der kranke Vater die Lektionen kündigte, da er das Spiel seines Sohnes höchst mangelhaft finde. „Und ich hab' mir solche Mühe gegeben!" schloss Lassen immer die Erzählung dieses traurigen Erlebnisses.

Antworten.

R. M. Fraustadt. Schönsten Dank.

A. A. St. Marie aux Mines. Sehr erfreut über das Bild und die guten Nachrichten. Obgleich meine vielen Obliegenheiten freundschaftlichen Gefühlen keinen Eintrag thun, so rauben sie mir doch gegenwärtig jede Zeit zu freundschaftlicher Korrespondenz. Hoffentlich wird es mir aber demnächst möglich werden das Versäumte nachzuholen.

F. L. Dessau. B. G. Darmstadt. G. F., B. B., E. G. hier. L. S. Czernowitz. C. C. Wien. G. Leitmeritz. A. L. Homburg. S. K. Dortmund. E. B. Brighton. Die Riemann'sche Ausgabe der Mozartschen Sonaten erscheint Mitte nächsten Monats. Der Preis des Bogens wird 10—15 Pfennige betragen.

Miss F. Edinburg. Danke bestens für Uebersendung des „Scotsman", aber Miss Hopekirks Konzert hat doch zu wenig Interesse für meine Leser. Andere Notizen aus dem dortigen Musikleben werden mir sehr willkommen sein.

Frl. J. U. Stettin. Unbedingt rathe ich zum Ankauf eines „Excelsior Harmoniums", das Sie durch Ton und Ausstattung sehr befriedigen wird. Ich habe Ihren Wunsch dem Fabrikanten mitgetheilt, sobald ich von demselben Nachricht erhalten haben werde, schreibe ich an Sie. — In nächster Zeit wird ein Pianino mit konkavradiärer Klaviatur hier ausgestellt sein. Ich benachrichtige Sie davon, vielleicht nehmen Sie dann die Gelegenheit wahr, selbst zu prüfen, ob es Ihnen die Vortheile gewährt, welche Sie davon erhoffen.

L. Sch. Darmstadt. Bitte sehr zu entschuldigen, aber eine Anzahl älterer Manuscripte harrt noch des Abdrucks. Ich hoffe aber in nicht allzulanger Zeit Raum zu gewinnen.

Schw. Oranienburg. Besten Dank. — Gleich nach Einsendung des Aufsatzes über Bach habe ich Sie um eine Vervollständigung desselben ersucht. Erinnern Sie sich dessen?

F. H. Metz. Ja, der Schleifer wird auch von Einigen zu den Doppelvorschlägen gezählt.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Oktobersitzung hielt nach geschäftlichen Erledigungen Herr Paul Seiffert einen sehr beifällig aufgenommenen Vortrag „über den Vortrag beim Klavierunterricht". Nachdem sich der Vortragende über die unumgänglich nothwendigen technischen Vorstudien verbreitet hat, entwickelt er des ausführlichen seine Idee, wonach die musikalische Erziehung darauf Bedacht zu nehmen hat, dass das klingende Material in Jedem bewusstes Eigenthum werde. Das echte Klavierspiel muss sich aus dem inneren Tonleben hervorbilden. Auf das gute, bewusste Hören sei das Hauptgewicht zu legen. Nur durch geistige Besitzergreifung des Dargebotenen vermögen die Schüler von Stufe zu Stufe emporzukommen. Der Schüler muss tüchtig gemacht werden, den Gehalt des Tonstückes innerlich anzuschauen — bis sich das Anschauliche begrifflich kondensirt. — Vortragen kann man nur ein Stück, über dessen Inhalt man frei verfügt. — Die Vorzüge des gedankenvoll Vortragenden vor dem planlos Spielenden werden eingehend erläutert. Nach und nach sei der Schüler so heranzubilden, dass er kunstgemäss vortragen könne, dass er die ästhetische Idee, das, was sich als individuelle Offenbarung in den Tonwerken kund giebt, begreifen lerne. — Der Vorsitzende dankt dem Vortragenden im Namen des Vereins für seinen interessanten Vortrag.

Am **Dienstag, den 6. November 1883, Abends 8 Uhr, statutenmässige General - Versammlung** der Krankenkasse des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin im Saale des Herrn Stappenbeck, Friedrichstr. 236 (Eingang vom Garten) statt. Tages-Ordnung: 1. Bericht des Vorstandes. 2. Wahl des Vorstandes und des Kuratoriums.

Darauf folgt eine General-Versammlung des allgemeinen Vereins. Tages-Ordnung: a. Anträge, ein Musikfest betreffend, b. Antrag auf Aenderung eines Paragraphen der mit dem Tonkünstler- und Organisten-Verein getroffenen Vereinbarung.

Anzeigen.

Offene Stellen.

☛ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☚

Die durch den Tod des Königlichen Musikdirektors Breunung erledigte Stelle eines städtischen Musikdirektors soll baldigst wieder besetzt werden. Bewerber wollen ihre Meldungen unter Beifügung eines curriculum vitae, sowie von Attesten über die bisherige Thätigkeit als Dirigent bis spätestens den 15. November cr. mir zugehen lassen. Wünschenswerth und im speciellen Interesse des Bewerbers würde es sein, wenn er Vorzügliches im Klavierspielen zu leisten im Stande wäre. Mit der Stelle ist ein Jahresgehalt von 3000 *M*, sowie ein Benefizconcert verbunden. Aachen, 18. Oktober 1883.

Der Oberbürgermeister.
In Vertretung:
C. Zimmermann.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Rhythmisch-harmonische Analyse von Mozart's A-moll-Sonate, erster Satz.

Von **Carl Witting.**



Erster Theil: Hauptthema, A-moll; Mittelsatz oder zweites Hauptthema, C-dur.
Zweiter Theil: Entwickelung einzelner Motive. Dritter Theil: A-moll—A-moll.

Abkürzungen sind:
I II III IV für erstes, 2tes, 3tes, 4tes Viertel.
♪ für achtel; ♬ für sechszehntel.
erst., zw., dr. Umkhr. für erste, 2te, 3te Umkehrung.

Akk. für Akkord.
Aufl. - Auflösung.
B. - Bass.
Con. - Consonanz.
Diss. - Dissonanz.
Dom. - Dominante.
$^6_5$ für erst., $^4_3$ f. zw., 2 f. dr. Umkhr.
Drkl. für Dreiklang.
6 für erst., $^6_4$ für zw. Umkhr,
Durchghde N. für durchgehende Note.
enh. Verw. für enharmonische Verwechselung, (d. h. einer Note einen andern Namen und Platz geben wie: fis-ges, des-cis etc.).
Grundt. für Grundton.
Nbs.-Akk. - Nebenseptimen-Akk.
Obst. - Oberstimme.
T. - Takt.
überm. - übermässig.
verm. 7 Akk. für vermindert. Septimen-Akk.
Vorh. - Vorhalt.
zusg. vollk. Cad. - zusammengesetzte vollkommene Cadenz.

Anmerkung. Das Wort Cadenz oder Tonschluss bedeutet hier eine gewisse Folge von Akkorden, mittelst welcher entweder ein ganzes Tonstück vollständig abgeschlossen, oder doch eine Periode von der andern getrennt wird. Die Cadenzen im allgemeinen gewähren also einer Komposition mehr oder weniger fühlbare Ruhepunkte, indem sie kleinere oder grössere Abschnitte von einander trennen. (Also mit der Interpunktion in der Schrift zu vergleichen sind). Die Cad. sind eingetheilt wie folgt:

1. Die Halbcadenz; hier geht der B. von der Quarte der Tonart zum Grundton.
2. Die ganze oder vollkommene Cadenz; hier geht der B. von der Quinte der Tonart zum Grundton.
3. Die zusammengesetzte vollk. Cadenz; hier geht der B. von der Quarte der Tonart in deren Quinte und dann in den Grundton.
4. Die Trugcadenz; hier geht der B. des Dom.-Akkordes in die Sexte der Tonart.



T. 1. A-moll Drkl.
2. Undecimen-Akk. $\begin{smallmatrix}7\\9\\11\end{smallmatrix}$ mit der Septime als Vorh. (a-gis) oder: auf liegenbleibendem B. die zw. Umkhr. ($^{4}_{3}$) des Dom.-Akk. von A.

3. Wie T. 1 u. 2, doch mit der Variante, dass in T. 3 auf dem III eine Tonleiter so
4. beginnt, dass die durchgehd. N. auf dem guten Takttheile liegen.

[5. A-moll Drkl.
[6. Freier Einsatz auf dem II mit der erst. Umkhr. ($^{5}_{6}$) des Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe von C. (das Cis in der Obst. ist hier durchghde N.) und bildet, für das Auge, einen Querstand mit dem c des $^{5}_{6}$ Akks.
[7. Freier Einsatz auf dem II mit $^{5}_{6}$ Akk. des Nbs.-Akks. auf dem Grundt. c.
[8. zusg. vollk. Cadz. A-moll 6, $^{4}_{6}$, 7.

[9. A-moll Drkl. wie T. 3 u. 4, doch hier mit dem kleinen Terzdecimen-Akkord $\begin{smallmatrix}7\\11\\13\end{smallmatrix}$
[10. bei welchem, wie oben, die Septime als Vorh. dient.
[11. A-moll. Hier ist auf dem III noch eine durchghde N., welche auf dem guten Takttheile liegt, hinzugekommen.
[12. Dom.-Akk. v. F $^{3}_{4}$ Akk.

[13. I F-dur Drkl. mit der Quarte als Vorh., II D-moll 6 Akk., III $^{3}_{4}$ Akk. der Dom. Harmonie von D, mit der Quarte als Vorh., IV $^{4}_{6}\,^{3}_{4}$ des Dom.-Akk. von D.
[14. I D-dur Drkl. mit der Quarte als Vorh., II $^{5}_{6}$ Akk. des Dom.-Akks. von C., III C-dur Drkl., ohne Terz und mit frei einsetzender überm. Secunde (zu denken



) IV A-moll.

[15. 6 Akk. D-moll mit der Septime als Vorh., IV $^{5}_{6}$ Akk. des Dom.-Akks. v. G.

Thesis*).

16. I II G-dur Drkl., III C-moll $^{4}_{6}$ Akk., IV Dom.-Akk. von C.
17. I—III $^{4}_{6}$ Akk. C-moll Drkl., auf dem IV bildet die durchghde N. Fis den $^{5}_{6}$ Akk. vom verm. 7 Akk. von G, auf liegenbleibendem B.

(18.
19. Wie T. 16 u. 17.

[20. I G-dur Drkl., II C-moll Drkl., III wie I, IV wie II.
[21. I G-dur, II C-moll, III, IV, G-dur, C-moll.
[22. Cadenz (Schluss), Dom.-Akk. von C.

Zweites Hauptthema.

Thesis.

[23. 6 Akk. C-dur. Dieses Thema zeigt sich als eine mit Nebentönen verzierte rhythmische Tonleiter, z. B.:



[24. D-moll.
[25. Dom.-Akk. von C.
[26. C-dur.

*) Thesis, so viel wie „Niederschlag“ — die schwere oder accentuirte Zeit — (die formgewandte Genialität Mozarts lässt hier, wie an noch andern Stellen, den rhythmisch fehlenden Takt kaum vermissen 13, 14, 15, 16, Thesis 17).

[27. C-dur, 6 Akk.
[28. D-moll, 6 Akk. (in der Obst. frei einsetzender Vorh., durchghde N.).
[29. C-dur, 6 Akk. I Septime als Vorh.
[30. I Nbs.-Akk. der zw. Stufe v. C, II $^5_6$ desselben, III Aufl. des Akks., IV $^5_6$ Akk. des Dom.-Akks. von C.
[31. I C-dur Drkl., II $^3_4$ Akk. vom Dom.-Akk. von C, III C-dur, 6 Akk., IV $^5_6$ Akk. vom Dom.-Akk. von F, (a, gis durchghde N.)
[32. I F-dur, II durchghde überm. Quinte, wodurch der 6 Akk. auf der Quarte von C, für den folgenden T. vorbereitet wird.
[33. 6 Akk. auf der Quarte des Grundt. (C-dur).
[34. zusg. vollk. Cadenz ($^4_6$, Dom.-Akk.).
[35. I—III C-dur, IV Dom.-Akk.
[36. wie T. 35 (Fis-A durchghde N.).
[37. C-dur, III 6 Akk. (verzierte Tonleiter; auf dem guten Taktttheile durchghde N.).
[38. [39. } zusg. vollk. Cadenz von C-dur.
[40. [41. } wie T. 35 u. 36 jedoch in der Umkhr.
[42. [43. } wie T. 37 u. 38 in der Umkhr.
[44. zusg. vollk. Cadenz von C-dur.
[45. I II C-dur, III IV A-moll Drkl.
[46. $^5_6$ Akk. G-dur, durch das f nach C-dur neigend.
[47. [48. } wie T. 45 u. 46.
} (45–48) zusg. vollk. Cadenz (rhythmische Nachahmung der ersten Hälfte des Hauptthemas).
[49. Schluss des ersten Theiles, C-dur ||

(Schluss folgt.)

Ueber H. Ehrlich's Musik-Aesthetik.

Von **Alfred Chr. Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Wer Wagner's Hauptwerk seiner Kunstästhetik „Oper und Drama" als unbefangen denkender Mensch gelesen hat, wird sich diesem Ehrlich'schen Urtheil nur anschliessen können: „Sein Buch „Oper und Drama" ist voll geistreicher Anregungen und hat entschieden in vieler Hinsicht geschmackläuternd gewirkt; die Hauptgrundsätze haben freilich viele Anfechtungen erfahren und sind auch oft nicht haltbar. Sie blenden durch das poetische Gewand, aber nur wenige können vor ruhiger Prüfung bestehen, und Wagner's eigene tonkünstlerische Schöpfungen sind beredteste Zeugen gegen seine schriftstellerischen Theorien" (p. 42). — Zu bedauern bleibt, dass der verehrte Autor es gar nicht hierbei unternommen hat, auseinanderzusetzen, worin der wirklich vorhandene tiefe Gegensatz Schopenhauer's zu Wagner besteht. Dieser Gegenstand verdient eine eigene, ausführliche Abhandlung, die um so erspriesslicher sein müsste, als es Viele giebt, die Schopenhauer und Wagner ohne weiteres in denselben Topf werfen. Die zwei wichtigsten Unterscheidungsmerkmale will ich nur kurz andeuten. Schopenhauer war freilich ein Grossmeister des Pessimismus, aber doch kein absoluter, der keinerlei Erlösung von dem Weltübel erschauen konnte. Die Kunst war ihm daher nicht Selbstzweck, sondern die höchste Vorstufe zur Erlösung, die er in der Verneinung des Willens, in der vollkommen christlichen Weltüberwindung erblickte. Der Zweck der Welt war ihm ein absolut moralischer, die Kunst also nur Dienerin dieses höchsten Endzweckes. So konnte er auch nicht beim engherzigen Patriotismus stehen bleiben, sondern „den Schleier der Maja" durchbrechend, musste er sich im Ganzen fühlen, musste nach der Weise eines Sokrates, Jesus — das Nationale nur als Vorstufe zum echten himmlischen Weltbürgerthum erkennen und gemäss seiner indischen Lieblingsformel „tat tvam asi" (das bist du) in einem jeden Menschen seinen Bruder erkennen. Er bewies, wie sich darin das Buddhistische und Christliche deckten.

Das folgende (VII.) Kapitel behandelt die „formale" Aesthetik, wie sie von Herbert, Hanslick, Zimmermann, Ambros und Graf Laurencin repräsentirt wird. Herbert, der grosse Philosoph und Mathematiker, ist der eigentliche Vater derjenigen Richtung in der Aesthetik, welche derselben nur Bewegungsformen zuerkennt und ihr die Fähigkeit, Gefühle adäquat darzustellen, durchaus abspricht. Von ihm existirt keine abgeschlossene, für sich bestehende Aesthetik, vielmehr sind seine darauf bezüglichen An-

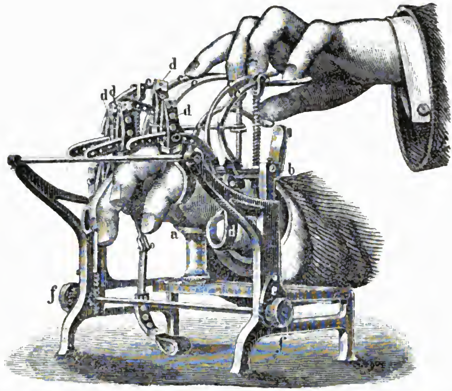
sichten besonders in seinem „Lehrbuche zur Einleitung in die Philosophie", in der „kurzen Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten" und speciell über Musik in seinen „Psychologischen Bemerkungen über die Tonlehre" zu finden. Herbert ist derjenige, der zuerst das mathematische Element besonders in allen musikästhetischen Dingen betont. Die einzigen mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente sind ihm „die harmonischen und disharmonischen Verhältnisse zugleich und anhaltend klingender reiner Töne" (pag. 51). Vom Geiste keine Spur. Wie einseitig und mangelhaft eine solche ästhetische Betrachtungsweise auch erscheint, so hat dieser sein Formalismus doch seine Berechtigung der anderen Einseitigkeit gegenüber, die nur vom Gefühle ausgeht. Die zwei Grundpfeiler der neuen (Herbertschen) Schule sind also: erstens, dass die Musik Gefühle **nicht** ausdrücke; zweitens, dass die Musik leichter als jede andere Kunst rein ästhetisch zu beurtheilen sei, weil die Vorstellungsreihen, welche jedes Kunstwerk in einander verwoben hat, in dem musikalischen Kunstwerke vermöge des Lesens der Partitur leichter und bestimmter auseinander zu nehmen sind. Allerdings müssen genaue psychologische Analysen vorangehen (pag. 53). Bei Herbart und seiner Schule, also auch bei **Zimmermann, Hanslick** u. A. bleibt die Hauptaufgabe der Musikästhetik, die Empfindung, welche die Tonwerke erzeugten, von der ästhetischen Werthschätzung ganz loszulösen und die letztere auf reine **Formanschauungen** zurückzuführen. Unserm Autor gebührt grosser Dank, dass er uns mit den Lehrmeinungen auch dieser Schule, wie sie aus zahlreichen Schriften ihrer Vertreter hervorleuchtet, vertraut und dabei auf alles Vage, Schiefe, Widerspruchsvolle aufmerksam macht. Zimmermann wie Herbart sehen als des Künstlers Erfindung nur die **Formen** an, in die er irgend einen Stoff kleidet. Andererseits enthalten grade Zimmermann's Theorien ausserordentlich Zutreffendes; man lese also nach. Ehrlich unterschreibt „unbedingt" die Hauptsätze der Zimmermann'schen Aesthetik, die **Hanslick** später eingehender noch auf das Musikalische anwendet. Aber Ehrlich muss doch zugeben, dass Zimmermann zu wenig sagt. Nicht blos das Rhythmische vermag die Musik sich anzueignen, nicht blos die „Möglichkeit" ist ihr geboten „das Physische darzustellen", sondern alle jene von Zimmermann hervorgehobenen „Bewegungen des Seelenlebens stellt sie in tönenden Bewegungsformen dar, in einer Stärke, wie keine andere Kunst es vermag" (pag. 61). Ein gar zu enthusiastisches Lob erfährt **Hanslick**'s zuerst 1854, seitdem in 6 Auflagen erschienene Schrift „Vom Musikalisch Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst". Hanslick ist bekanntlich der eigentliche Apostel dieser Schule des Formalismus für die Musik. Alle Musik ist ihm nur „tönend bewegte Form", mit souveräner Verachtung schaut er auf all diejenigen herab, die über die betreffende „Weltanschauung" des Komponisten Erörterungen anstellen und diese aus ihrer Musik herauswittern. Dass sich Ehrlich für diese Hanslick'sche Betrachtungsweise, die zwar sehr viel des Geistreichen in sich birgt, im übrigen aber doch oberflächlich ist und der eigentlichen Geistestiefe entbehrt, so sehr erwärmt, thut mir wahrlich leid. Wenn eine solche Anschauungsweise zum gemeingültigen Gesetze erhoben würde, dann würde es schwerlich je gelingen, nachzuweisen, was einen Händel zu Händel, einen Bach zu Bach, oder einen Beethoven zu Beethoven stempelt. Dem Chorus der **lediglich** dem Formalismus huldigenden Schule darf man billigerweise das Wort entgegenhalten: „Gleichwie Du nicht weisst den Weg des Windes und wie die Gebeine im Mutterleibe bereitet werden: also kannst Du auch Gottes Werk nicht wissen, das er thut überall" (Prediger Salomonis 11, v. 5, cfr. Ev. Johannis 3, 8). — Gegen diese einseitige realistische Theorie des so viel des Geistreichen, Mustergültigen darbietenden Hanslick traten besonders der geniale Musikhistoriker A. W. **Ambros** in seiner Schrift „Die Grenzen der Musik und Poesie" und Dr. F. P. **Graf Laurencin** mit „Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch Schönen, eine Abwehr" auf. Ich kann in diesem Betracht nicht Ehrlich's Standpunkt theilen, bin daher nicht nur Ambros, sondern Allen dankbar, welche der Musik ihren unantastbaren transcendentalen Idealismus zu sichern bemüht sind. So finde ich, um nur eins herauszugreifen, im strikten Gegensatze zu unserm Autor absolut nichts Gewagtes, der Erfahrung Widerstrebendes darin, wenn Ambros sagt, „die Musik sei eine künstlerische Erweiterung der Persönlichkeit ihres Schöpfers, daher sein geistiges Ebenbild" (p. 72); so bleibt doch zu voller Wahrheit bestehen, dass man vom Musikwerke ebenso einen Rückschluss auf die seelische Komplexion seines Schöpfers machen kann, wie umgekehrt von der Charakter-Individualität eines Künstlers auf seine Tonschöpfungen.

Es würde zu weit führen, wenn ich auf alle ferneren Kapitel des ausserordentlich lehrreichen und anregenden Ehrlich'schen Werkes näher eingehen wollte. Ich will die weiteren Gaben desselben nur andeuten, damit der Leser wenigstens noch erkenne, wie viel Wissen, Gelehrsamkeit und Studium dieses nicht gerade voluminöse Buch in sich birgt.

(Schluss folgt.)

Fritz Möller's Apparat für die Technik der Finger.

Erschrecken Sie nicht meine werthen Leserinnen, der Apparat, den Sie umstehend sehen, ist kein Marterwerkzeug aus den finsteren Zeiten des Mittelalters, sondern ein harmloses Instrument, in den Zeiten des Dampfes und der Elektrizität von Herrn Möller in Altona erfunden, um die Finger geschmeidig und gelenkig zu machen, und ich kann es aufs beste empfehlen, da ich seine heilsame Wirkung schon zu wiederholtem Male zu erproben Gelegenheit hatte. Hatte da eine Schülerin mit einer Hand, die mich



fast zur Verzweiflung brachte, denn alle Mittel, welche ich anwandte, um Finger und Handgelenk biegsam und geschmeidig zu machen, schlugen fehl, ich fühlte mich versucht zu glauben, ihre Hand bestände nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Holz und Eisen. Da erhielt ich den Apparat des Herrn Möller, machte alsbald mit ihm Versuche an der widerspenstigen Hand und die Erfolge waren überraschend. Nach und nach wurden die Finger geschmeidiger, konnten leicht und locker im Fingergelenk gehoben werden, demzufolge verlor auch der Anschlag seine Rauhigkeit und ungefüge Kraft, der Ton liess sich edel und nüanzirungsfähig gestalten und damit war die Grundlage zu einer guten Technik gelegt, die zu meiner Freude sich immer besser entwickelte.

In einem zweiten Falle hatte ich ein ähnliches Uebel bei einem Schüler in schon vorgerückteren Jahren zu bekämpfen und auch hier gelang es mit Hilfe des Apparats grössere Leichtigkeit in der Bewegung der Finger zu erzielen, auch hier wird bei ferneren Bemühungen voraussichtlich der gehoffte Erfolg eintreten.

Der Apparat ist aber nicht nur für ältere Schüler mit ungünstig gebauten oder verbildeten Händen bestimmt, sondern auch für jüngere Schüler, deren Fingermuskeln durch Anwendung desselben gestärkt und zu einem kräftigen, bestimmten Anschlag herangebildet werden können.

Die Behandlung und Benutzung des Apparats.

Der Apparat, welcher für die rechte und linke Hand anwendbar, ist nach jeder Richtung verstellbar und zerfällt in folgende Haupttheile; in: die Brücke nebst Polster, die Polster, die Ringe und der Knopf. Die Stellung jeder dieser Theile zu der Hand und zu den Fingern ist von der grössten Wichtigkeit. Die Haupstellung nimmt die Brücke ein, deren Druck genau auf die Knöchel der Hand ausgeübt werden muss, doch so, dass sich die Finger vollständig frei bewegen können.

Ist dies Niederhalten der Knöchel durch die Brücke geschehen, so sind die Ringe, durch welche die Finger gesteckt werden, in den Hebeln zu stellen. Der Finger bleibt stets in der oben vorgezeichneten gekrümmten Stellung und presst dadurch den am Mittelgelenk des Fingers ruhenden Ring an dasselbe fest. Der Stiel des Ringes muss mit dem Hebel eine gerade Linie bilden (b), jedoch eher ein wenig schräg nach vorn (c) als nach hinten (d) stehen. Die Hebel sind durch kleine Schrauben zu lösen und dadurch der Apparat nach der Breite der Hand entsprechend einzurichten. Der Knopf (a) muss in der Richtung zwischen Hebeln des vierten und fünften Fingers stehen. Die Hand mit ihrem Ballen nah am Handgelenk auf diesem Knopf ruhend, enthält durch denselben ihre ganze Stütze. Vorhandene Separatringe dienen dazu, Ringe der Stärke der Finger entsprechend zu wählen; doch sei hierbei bemerkt, dass die Ringe die Finger nicht fest umschliessen dürfen, damit sich diese noch etwas darin bewegen können.

In der Anwendung des Apparats muss die Vorschrift streng befolgt werden, da durch Uebertreibung eher nachtheilige als fördernde Wirkungen entstehen können.

Die Uebungen sind nur einmal täglich vorzunehmen und dürfen eine Zeit von 10—15 Minuten für jede Hand nicht überschreiten, wenigstens nicht in den ersten drei bis vier Wochen. Ist der Apparat gestellt und die Hand in die richtige Lage gebracht, so senkt man die Brücke so weit, bis dadurch ein bemerkbarer, jedoch kein harter Druck auf die Hand ausgeübt wird. Das Heben und Senken der Hebel nebst Finger soll eine ruhige und langsame Bewegung sein. Man hüte sich vor dem Glauben, dass das schnelle Bewegen die Schnelligkeit und Geschwindigkeit der Finger leichter erzeugen wird. Die Schnelligkeit der Finger wird durch die Lockerung der Sehnen und Bänder von selbst erreicht.

Der Steller ist ein wichtiger Theil des Apparats,

seine Eintheilung in Grade soll dazu dienen, eine besonders genaue und gewissenhafte Benutzung herbeizuführen und eine Anspannung der Finger in Steigerungen zu bezwecken. Zunächst ist eine Stellung zu suchen, durch welche beim Bewegen der Hebel, wodurch die Ausspannung geschieht, weder eine Empfindung in der Hand noch im Finger zu spüren ist. Diese Stellung ist nun 3—4 Tage beizubehalten, alsdann versucht man die Stellung bei einer gesteigerten Anspannung von 1—2 Graden in eben so langer Zeit und fährt nach diesem System in solcher Steigerung so lange fort, bis die Fingerstellung zu der Höhe gelangt ist, wie sie gewünscht worden. Der Stiel des Ringes ist zu drei verschiedenen Lagen zu stellen, welche beim Gebrauch ebenso wichtig sind, wie der Steller, indem jede andere Lage eine fünffache Wirkung auf das Heben der Finger ausübt. Man fange daher in der ersten Lage an und verbleibe in derselben so lange, bis der Finger die gewünschte Höhe erreicht hat, beginne dann wieder mit dem Steller von Anfang an, bringe jedoch den Stiel in die zweite Lage, bis man mit dem Finger dieselbe Höhe erreicht hat und beobachtet ferner in der dritten Lage dasselbe Verfahren. In allen diesen 3 Lagen ist für jede Lage die oben erwähnte Uebungszeit von 3—4 Tagen festzusetzen, bevor eine gesteigerte Anspannung geschieht. Für den Daumen ist eine Bewegung nach zweierlei Richtungen vorgesehn, sowohl für die seitwärts gehende, die für das Ueber- und Untersetzen des Fingers nothwendig, als für die auf- und abwärtsgehende. *Emil Breslaur.*

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 11. November.

Die eben abgelaufene Luther-Woche durfte auch musikalisch nicht ohne eine entsprechende Festaufführung bleiben, und während die Singacademie einige passende Werke ihres älteren Repertoires wiederholte, brachte uns der **Schnöpf'sche** Gesangverein am 9. d. M. die erste Aufführung von **L. Meinardus'** Oratorium: **„Luther in Worms"**. Die erste in Berlin, denn dasselbe ist in einigen andern Städten bereits vor einer Reihe von Jahren aufgeführt, dann liegen geblieben, nun aber, als ein Werk, das sich von selbst als das geeignetste zur Lutherfeier darzubieten schien, in einem halben Hundert von Städten gleichzeitig einstudirt worden. Der Text, von W. Rossmann, ist, unter Zuhilfenahme Lutherscher und sonstiger aus der Reformationszeit stammender Dichtungen recht geschickt zusammengestellt, und verläuft, bis auf die etwas gewaltsame Hereinziehung der Frauen, recht sach- und naturgemäss. Die Komposition, — ja, die ist die Schöpfung eines hochbedeutenden Musikers, eines Mannes, dessen „Kunst" im unbedingten „Können" besteht, eines Autors, der mit den schwierigsten Problemen des Kontrapunkts wie mit etwas Alltäglichem umgeht. Was sie aber nicht ist, und was sie doch ganz eigentlich sein sollte, das ist die künstlerisch-prägnante Darstellung von Luthers befreiender That, von seinem Heldenthum, seiner gewaltigen Grösse. Denn um dies zu sein, musste die Ausführung dieses Werkes auch in musikalischer Hinsicht ihre Konzentration und ihren Gipfelpunkt in der hehren Ausstattung der Person Luthers finden, der mit siegreicher Gewalt durch die Macht seiner Rede Alles mit sich fortriss. Und grade „Luther" in diesem Oratorium ist so schwächlich, so unselbstständig, so gar nicht überzeugend; nirgends Kern, überall Phrase. Und nicht anders ist es mit seinen Genossen: mit Justus Jonas, mit Ulrich von Hutten, mit Frundsberg. Da sind die Römischen in der Charakteristik viel besser fortgekommen; Glapio, der Beichtiger des Kaisers, ist besonders bei seinem ersten Auftreten gut gezeichnet und Karl der Fünfte selbst weist auch feinere individuelle Züge auf. Aber alles dies, und dazu der einzige Orchestersatz, der sich im zweiten Theile befindet und recht interessant ist, aus dem ich aber beim besten Willen nicht den „schweren innerlichen Kampf" Luthers, von dem das Vorwort erzählt, herausfinden konnte: — das alles verblasst neben der Bedeutung der Chöre. Hier hat der Komponist Staunenswerthes geleistet. Alles ist frisch empfunden, charakteristische Gegensätze treffen sich auf kontrapunktischem Gebiete; Harmonie, Melodie, Rhythmus vereinen sich zur glücklichsten Wirkung. Gleich der Eingangschor fordert unsre lebhafte Antheilnahme, obgleich er fast zu fröhlich für seinen Inhalt klingt; ausgezeichnet hebt sich der Pilgerchor von den Reden des Jonas ab. Ein alterthümliches Misere und später verschiedene Pilgerchöre zeugen von des Komponisten Kunst, die sich dann im zweiten Theile, in den Doppelchören der Römischen und Protestanten, im glänzendsten Lichte offenbart. Bieten sonach die Chöre fast durchweg Vorzügliches, so kann doch nicht verschwiegen werden, dass grade denjenigen, die den Sieg der Protestanten verkünden sollen, also vor allem den Schlusschören beider Theile, der Ausdruck rechten Siegesbewusstseins abgeht; auch sie sind verhältnissmässig konventionell, wenngleich sehr geschickt. Das Ganze wird, in Folge der Bedeutung der Chöre, für eines der vortrefflichsten Oratorien unserer Zeit angesehen werden müssen; und wenn es auch nicht gerade eine Verherrlichung Luthers und seiner That ist, so ist es doch an sich ein edles, grosses Kunstwerk, dem seine augenblickliche Verbreitung wohl zu gönnen ist. Die Ausführung war seitens des Schnöpf'schen Gesangvereins eine durchaus gelungene. Der Chor sang rein und sicher, mit gutem Stimmklang und verständnissvollem Vortrag. Von den Solisten sind die Herren Schulze, Hauptstein und Döring, nebst Frl. Wegener, die beiden letztgenannten im Besitze schöner Stimmen, (Bass und Alt), hervorzuheben; Hr. Schnöpf, der kaum von schwerer Krankheit genesene, dirigirte mit vieler Liebe und Sorgfalt.

Der **Stern'sche Gesangverein** hatte in diesen Tagen ebenfalls eine Personenfeier: das alljährliche Konzert zum Andenken Mendelssohn's. Aufgeführt

wurde der Elias. Ganz ausgezeichnet waren unter Prof. Rudorf's Leitung die Chöre, die keinen Wunsch unbefriedigt liessen, und eine Leistung ersten Ranges die Wiedergabe der Altpartie durch Frl. Hermine Spiess. Diese mit einer wundervollen Altstimme begnadete junge Dame besitzt so eminente Vorzüge des Vortrags: innigste Weichheit im Lyrischen, energischste Ausdrucksfähigkeit im Dramatischen; sie weiss mit ihren Mitteln so vortrefflich umzugehen, dass sie den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck auf mich hervorbrachte, den ich seit langer Zeit von einer Konzertsängerin empfangen habe. Das Publikum fühlte genau so, denn nur mühsam kam es dem durch die Sitte ihr aufgelegten Zwange nach, nicht in Beifall auszubrechen. Die übrigen Soli waren angemessen besetzt, konnten es aber zu keiner besonderen Bedeutung bringen. Frl. Oberbeck schien indisponirt und hatte ihre Stimme, die kleiner als sonst klang, nicht recht in der Gewalt; die Herren v. Senft-Pilsach und v. d. Meden waren sicher und gut, aber der erstere etwas trocken, der letztere etwas zu hell in der Klangfarbe. Uebrigens ist Herr v. d. Meden in unserer tenorarmen Zone in jedem Falle willkommen.

Die **Königliche Kapelle** brachte in ihrer zweiten Sinfoniesoirée neben Brahm's D-dur und Beetoven's C-moll-Sinfonie eine Ausgrabung: ein Konzert für Flöte und Harfe von Mozart. Dasselbe ist im Jahre 1778 komponirt, und, ohne die Meisterhand seines Schöpfers zu verleugnen, ist es doch seinen wichtigeren Werken gegenüber unbedeutend und von rein äusserlicher Wirkung. Herr Gantenberg blies die Flötenpartie sehr schön; Herr Pönitz spielte die Harfe sehr stark und brachte dadurch die ohnehin trockenen Akkordfiguren derselben zu ganz unmotivirter Geltung; das Publikum war entzückt, begeistert — weswegen, wird es vermuthlich wohl selbst nicht gewusst haben. In den beiden Sinfonien stand die Kapelle, unter Hrn. Radecke's Leitung, ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe.

Auch das erste **Montags-Konzert** der Herren **Hellmich** und **Maneke** brachte eine Ausgrabung, die aber dankenswerther war: ein Konzert für Klavier Violine und Flöte mit Streichtriobegleitung, von Seb. Bach. Dieses Werk verdient wegen seiner noch unverblassten Jugendlichkeit öfter einen Platz in den Kammermusikkonzerten, wo es bei guter Ausführung stets Theilnahme finden wird. Diesmal war es neben Hrn. Hellmich besonders Hr. Rummel und Hr. Gantenberg, die hohes Lob verdienen; der Pianist besonders auch wegen der Feinfühligkeit und Zartheit, mit der er seine glänzende Technik sowohl bei Bach als auch in dem am Abend noch gespielten Rubinstein'schen Oktett und in Solosachen auszunutzen verstand. Den gesanglichen Theil des Abends vertrat Hr. Dr. Gunz in stets bewährter Weise.

Von eigentlichen Virtuosenkonzerten sind nur zwei zu erwähnen. Hr. **Waldemar Meyer**, von früherher geschätzt, kam als ein Geiger zu uns zurück, der ganz bedeutsame Fortschritte gemacht hat, und der es im Ton wie in der Technik und der geschmackvollen, warm empfundenen Wiedergabe der vorgetragenen Kompositionen mit den Besten aufnehmen kann. Allerdings ist Hr. Meyer vorwiegend Salonspieler, aber als solcher ausgezeichnet. Frl. **aus der Ohe** veranstaltete ein Konzert, in welchem sie sich von Neuem als fertige Klavierspielerin, im Besitze solider Technik, aber noch immer ohne den nothwendigen Empfindungsgehalt vorstellte. Endlich sei eines von Frau **Dr. Tiburtius** veranstalteten Wohlthätigkeitskonzerts gedacht, das neben freundlichen Liedergaben der Damen v. Schultzen-Asten und Rückward bemerkenswerthe Solovorträge der jungen Violinvirtuosin Frl. Soldat brachte, die durch schönen Ton, sauber entwickelte Technik und verständnissvolle Auffassung erfreute. Freilich darf auch hier noch mehr Wärme gewünscht werden. *O. Eichberg.*

Am zweiten **Joachim**'schen Quartettabend gelangte ein neues Quartett von **August Klughardt**, op. 42, F-dur, zur Aufführung. Der vielseitig gebildete Komponist, der auf dem Gebiete der Oper sowie der reinen Instrumentalmusik bereits Erfreuliches geschaffen, zeigt sich in diesem Werke als ein Meister in der Behandlung des Quartettstyles und jener seltenen Gestaltungskraft, die einem musikalischen Gebilde etwas von dem Wesen eines plastischen Kunstwerks zu verleihen vermag. Das Werk enthält auch in melodiöser Beziehung manche feine anmuthende Züge und ist bis auf dem letzten Satze, der gegen die anderen etwas abfällt, von einer seltenen Frische und Natürlichkeit. Die unvergleichliche Darstellung des Joachim'schen Quartetts setzte alle Vorzüge des Werkes in's hellste Licht. Mozarts Es-dur Quartett leitete den Abend ein und Beethovens tiefsinniges in Cis-moll, gespielt in einer Vollendung, wie sie nur völligem Vertrautsein mit dem Beethoven'schen Geiste entspringen kann, schloss denselben. Der hiesige **Wagner-Verein** führte unter Mitwirkung von Fräulein Malten und der Herren Gudehus und Reich den zweiten Akt von Wagner's Parsifal auf. Den Chor der Blumenmädchen hatte Herr O. Eichberg einstudirt, der im Verein mit seinem Bruder Richard auch die schwierige Begleitung mit bewunderungswürdiger Feinheit ausführte. So hochbedeutend, besonders durch die Mitwirkung von Frl. Malten und des Herrn Gudehus, die Aufführung auch war, ich habe von diesem Akt nicht den gleichen weihevollen Eindruck empfangen wie von der letzten Scene des ersten Aktes, die das erste Wüllner-Konzert brachte. Die dramatische Gestaltungskraft ist ja auch in diesem zweiten Akte bewunderungswürdig, aber hinsichtlich der frommen Stimmung im ersten und letzten erscheint er mir wie „das Weltkind in der Mitten". Schon nach der Lektüre des Textbuches wurde ich von diesem Gefühle beschlichen und die Aufführung hat dasselbe nur noch befestigt. *Emil Breslaur.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Kaiser Wilhelm hat dem Professor Wilhelmj, der auf Wunsch des Monarchen vor der Fürsten-Versammlung in Homburg am 23. v. M. einige seiner Kompositionen vortrug, einen kunstvollen Diamantring mit den Namens-Initialen und der Krone des Kaisers überreichen lassen. Die Ehrengabe war mit

einem sehr huldvollen Schreiben begleitet, worin hervorgehoben ist, dass er, der Kaiser, das Andenken persönlich ausgewählt habe.

— Hof-Kapellm. Emil Büchner in Erfurt erhielt einen prachtvollen Taktirstock durch den Vorsitzenden des Komité's der stattgefundenen Lutherfeier, Freiherrn v. Tettau, überreicht, als Anerkennung für die Verdienste, welche sich Büchner um das künstlerisch-musikalische Gelingen des Festes erworben hat.

— Am 5. Novbr. verstarb der Oberst-Kämmerer Wilhelm Friedrich Graf v. Redern, der ehemalige Generalintendant der Kgl. Schauspiele Die Zeit, in der er als Chef der königlichen Theater fungirte, von 1828—1838, gehört zu einer der glänzendsten Epochen der dramatischen Kunst in Berlin. Sie begann mit dem Enthusiasmus für die Sontag, in deren Zauberkreis auch Graf Redern gezogen wurde. Mit Meyerbeer verband den Grafen von Jugend an eine enge Freundschaft; ebenso war er mit Felix Mendelssohn sehr befreundet, dem er den Anlass zur Komposition der Chöre der „Antigone“ gegeben hat. Graf Redern hatte auch die Aufführung des Göthe'schen „Faust“ zuerst in Aussicht genommen und in mehreren Konferenzen in Weimar mit Göthe die Kürzungen und Anordnungen besprochen. Nach 10jähriger Thätigkeit legte er diese Stellung nieder und wurde dafür General-Intendant der Königlichen Hofmusik. Mit diesem Posten war zugleich die Oberaufsicht über den königlichen Domchor und sämmtliche Militair-Musikkorps verbunden. In weiteren Kreisen war der Verstorbene als ein Förderer und Kenner der schönen Künste bekannt und geschätzt. Sein von Schinkel erbautes Palais, Unter den Linden No. 1, birgt eine Fülle von Kunstschätzen, und in dem grossen weissen Musiksaal ist oft eine berühmte Gesellschaft zu den in früheren Jahren veranstalteten musikalischen Soiréen versammelt gewesen, um dem Spiele und Gesange der ersten Künstler zu lauschen. Alexander v. Humboldt, Rauch, Schadow, Zink, Mendelssohn, Raupach, Meyerbeer, Liszt gehörten zu den stetigen Gästen des Redern'schen Hauses. In der Musik ist Graf Redern selbstthätig aufgetreten; bekannt ist seine Oper „Christine“, seine Quadrillen, Contretänze, Armeemärsche und seine kirchliche Musik. Er war auch ein eifriger Hörer des Wortes Gottes und wohnte fast allsonntäglich dem Gottesdienste im Dome bei.

— Robert Volkmann, einer der hervorragendsten Komponisten unserer Zeit, namentlich auf dem Gebiete der Kammermusik, ist am 29. Oktober in Budapest gestorben. Geboren den 6. April 1815 in Lommatzsch in Sachsen, studirte Volkmann in Freiberg und später in Leipzig, wo er vor allem Schumann's Umgang, dessen Einfluss auf ihn sehr bedeutend war, pflegte. 1839 ging er als Musiklehrer nach Prag, 1842 nach Pest. Von 1854—58 wirkte er in Wien, seitdem ununterbrochen in Budapest. Unter seinen zahlreichen Kompositionen seien ganz besonders die beiden Symphonien in D-moll und B-dur, drei Serenaden für Streichorchester, eine Anzahl von Streichquartetten und Klaviertrios, sowie seine Ouverture zu Richard III. erwähnt.

— Professor Heinrich Döring in Dresden, seit dem 11. October 1858 Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik, feierte am 11. d. M. das 25jährige Jubiläum seiner Wirksamkeit an diesem Institute. Derselbe war mit dem Unterricht für Klavier, in früheren Jahren auch für Theorie und Chorgesang, sowie mit Vorlesungen über Musikpädagogik und mit der Leitung des Seminars der Klavierschule betraut. Zu seinem Ehrentage ist er von Verehrern, Freunden und Schülern mit Glückwünschen und Zeichen der wärmsten Sympathie erfreut worden.

— Der verstorbene russische Dichter Iwan Turgenjew hat Pauline Viardot, die berühmte Sängerin und Gesanglehrerin, zur alleinigen Erbin seines zur Zeit seines Todes in Frankreich befindlichen, sehr beträchtlichen Besitzthums ernannt. Die in Russland liegenden Patrimonialgüter verbleiben der Familie Turgenjew.

— Hr. Musikverleger Carl Gurckhaus, in Firma Fr. Kistner in Leipzig, erhielt das Ritterkreuz vom Orden der Italienischen Krone.

— Der verdienstvolle Musikhistoriker Dr. H. M. Schletterer hat seine seit Jahren mit Eifer betriebenen „Studien zur Geschichte der französischen Musik“ zum Druck vorbereitet und lässt im nächsten Monat den ersten Band derselben unter dem Titel: „Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige“, erscheinen. Das Werk soll aus einer Reihe von Abhandlungen bestehen, die sich zunächst mit den bedeutenden Männern beschäftigen, welche während der grossen Periode der musikalischen Entwickelung in Frankreich (1670—1790) an der Spitze der künstlerischen Bewegung standen. Ihnen schliesst sich der einflussreichste französische Kunstkritiker des vorigen Jahrhunderts, Baron von Grimm, an. Eine Geschichte des Pariser Konzertwesens und eine eingehende Schilderung der durch die Vorstellung der italienischen Buffonen hervorgerufene Bewegung, sowie des Streites zwischen Gluck und Piccini wird die beabsichtigte Publikation zum vorläufigen Abschlusse bringen.

— Im Verlage von Otto Janke erscheint die 4. Auflage eines ebenso anziehenden als nützlichen Buches: Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen. Diese 4. Auflage, von der zwei Hefte vorliegen, wird mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen von Dr. Gustav Behnke herausgegeben und soll ausser einem chronologischen Verzeichnisse der Werke Beethovens noch eine Anzahl autographirter Beilagen enthalten. Marx' Beethoven ist mit grosser Wärme und der ganzen Hingebung einer echten Künstlernatur geschrieben, das Buch wirkt anregend auf Jung und Alt und wird auch ferner manchem Kunstjünger und -Freunde das Verständniss Beethoven's und seiner Werke vermitteln. Und deshalb wünsche ich der in 18 Lieferungen erscheinenden vierten Auflage die weiteste Verbreitung. E. B.

Frankfurt a. M. Von dem hiesigen Opernhause wurde dieser Tage eine vierfache Telephon-Drahtleitung nach dem Oberpostamtsgebäude gelegt, um von da nach dem Schlosse des Landgrafen von Hessen zu Philippsruhe weitergeführt zu werden. Auf der Rampe des Bühnenprosceniums dahier sind zwei Ader'sche Mikrophone aufgestellt, welche, mit den erwähnten

Drahtleitungen verbunden, Ton und Wort der Solosänger und der Chöre, sowie der Klänge des Orchesters in die in einem der Direktionszimmer des Postgebäudes befindlichen Siemens'schen Telephone übertragen, mittelst deren die Oper bis in die feinste Nüanzirung der Kompositionen gehört werden kann. Ein Probeversuch, welchem der Landgraf und Familie daselbst beiwohnte, ist sehr günstig ausgefallen, in Folge dessen die erwähnte Leitung im Laufe der nächsten Tage bis nach Philippsruhe fortgeführt werden wird, um die hiesigen Opernaufführungen allabendlich dahin zu übertragen.

Bücher und Musikalien.

Otto Tiersch: Die Unzulänglichkeit des heutigen Musikstudiums an Konservatorien und Hochschulen nebst Reformvorschlägen. Ein Mahnruf an Lehrer, Studirende und Freunde der Tonkunst. Auf Anregung durch Richard Wagners Schilderung seines eignen künstlerischen Entwickelungsganges dargestellt. Berlin. S. Oppenheim.

Ueber das vorliegende Buch gebe ich mein Urtheil in folgenden 5 Abschnitten kund:

1) Aus der Broschüre entnimmt man den Eindruck, als ob der Verf. darüber missgestimmt ist, dass unter den vielen jetzt lebenden und lehrenden Musiktheoretikern kein einziger ein Verständniss für sein System hat, sie sind Alle mit Blindheit geschlagen! Und das dauert nun schon 12 Jahre hindurch so fort! —

2) Es ist sehr klug, seine Schiffsfracht mit fremder Flagge zu decken. Eine Schutzmarke mit der Aufschrift: R. Wagner — thut gute Dienste. Ergo — ich schreibe an Wagner, an den armen Wagner, der Erholung für seine angegriffenen Nerven in Italien suchte, einen 8½ gedruckte Seiten langen Brief. Wenn der arg belagerte Meister auch nur mit 10 Zeilen und ausweichend antwortet, also gar nicht auf die Sache selbst eingeht, und auf die Denunciation betreffs Engels auch sprachlich etwas inkorrekt replicirt: „Wo so komponirt wird, wie dieser Hr. Engel mit Hilfe der Voss. Ztg. thut“ —: es schadet Alles nichts, dergleichen giebt der Sache einen schönen Anstrich.

3) Die Unzulänglichkeit des Musikstudiums auf Konservatorien und Hochschulen mag vorhanden sein. Es giebt eben nichts Vollkommenes unter der Sonne. Die Unzulänglichkeit wird immer bestehen, so lange die Musikstudirenden nicht ein Staats-Examen absolviren. — Die Exemplifikationen des Verf. auf die Hochschule, Stern's und Kullak's Konservatorien hätte er doch weglassen sollen, da ja, wie er selbst sagt, „Remedur“ eingetreten ist.

4) Der Angriff auf Engel ist kleinlich. Der im 21. Jahre schlecht komponirt hat, kann trotzdem im 61. Jahre ein sehr einsichtsvoller Kunstkritiker sein. Wissen und Können sind überhaupt 2 ganz verschiedene Dinge. Lessing hat nie gebildhauert und doch über Laokoon geschrieben.

5) Die erste Hälfte des Büchelchens ist trotz aller gegentheiligen Versicherungen des Verf. pro domo (eigentl. pro persona) geschrieben. Gegen den 2. Theil, den eigentl. Kernpunkt der Sache, wird kein vernünftig denkender Mensch etwas einwenden können. Es wäre daher besser gewesen, Tiersch hätte die Broschüre als eine Art Promemoria abgefasst und den deutschen Regierungen und Konservatorien zugesendet. Im übrigen aber muss zugestanden werden, dass der Idealismus und die wissenschaftliche Richtung und Befähigung Tierschs alle Achtung verdient.

S.

Soeben erschien im Verlage von Raabe und Plothow hier der sechste Jahrgang (1881) von **Oscar Eichberg's Musiker-Kalender** in dem bekannten ansprechenden Gewande. Auf 400 Seiten bringt derselbe statistische Nachweise über Berliner Opern und Konzerte, über Opern- und Konzertnovitäten Deutschlands und über Musikfeste, führt die im letzten Jahre heimgegangenen Musiker auf, beschreibt die Denkmäler, die verdienten Männern gesetzt worden sind, stellt interessante Rechtssprüche zusammen, nennt sämmtliche jetzt erscheinende Musikzeitungen mit Preisen und Verlegern und giebt eine kritische Rundschau über die neueste Musikliteratur (Bücher), sowie einen Führer durch die neuesten Instrumental- und Vokal-Kompositionen. Daran schliesst sich der Adresskalender, mit den Adressen sämmtlicher Musiker Deutschlands und einiger grösserer Städte des Auslandes, ferner der Konzert-Arrangeure, Theater-Agenten, Vorstände von Konzert-Vereinen, der Musikinstitute, Kirchenchöre, Gesangvereine etc. Musikalische Institute und Vereinigungen folgen. Wenn ich noch hervorhebe, dass der erste Theil des Kalenders in einem Notiz- und Nachschlagebuch mit Lektionsplänen, leerem Papier, Geburts- und Sterbetagen berühmter Musiker, täglichem Notiz- und Stundenkalender besteht, dass alle Angaben mit der grössten Sorgfalt behandelt und nach genauesten Erkundigungen aufgestellt sind, so glaube ich, dass der Leser vollkommen im klaren sein wird über die Reichhaltigkeit des Büchleins und über seine Brauchbarkeit, und überzeugt, dass dasselbe auf's wärmste empfohlen zu werden verdient.

Emil Breslaur.

Otto Tiersch: Kurzes, praktisches Lehrbuch für Klaviersatz und Accompagnement, oder vollständiger Lehrgang des Generalbassspiels und des homophonen Tonsatzes für Klavierinstrumente. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Verfasser gehört zu den kühnen Pfadfindern, die sich unerschrocken vor veralteten Systemen und Anschauungen den eigenen Weg zur Klarheit bahnen. Bei so unbeirrtem Vordringen enthüllt sich manch verdeckter Schaden, manch stolzer, aber innerlich hohler Bau erzittert in seiner Grundlage, aber der Verfasser gehört zu denen, die nicht nur zum Zerstören gekommen sind, sondern aus den Trümmern

des Alten, Ueberlebten Neues und Dauerhaftes aufzurichten. In seinen früher erschienenen Werken, besonders dem „Harmoniesystem“ liegen seine Anschauungen klar und übersichtlich entwickelt; in den Grundprinzipien von den Theorien Moritz Hauptmann's ausgehend, weiss der Verfasser da, wo sich dieser durch seine Begeisterung für die Hegel'sche Philosophie zu unklaren, philosophischen Begriffen verleiten lässt, selbstständig auf rein wissenschaftlicher Grundlage und ungetrübt durch ästhetisirende und philosophische Phrasen weiter zu bauen. Das vorliegende Werk ist, obgleich auf den früher entwickelten Anschauungen basirend, vollständig selbständig und wird in seiner ausserordentlichen Klarheit und umfassenden Fülle für das praktische Studium bald ein Vademecum jedes angehenden Klavierkomponisten werden. Nach kurzer Einleitung über die Geschichte des Klavierbaues, der Technik desselben, der Noten und des früheren Generalbasses folgt die heutige Harmonie- und Generalbasslehre. Das neue System des Verfassers ermöglicht es, dass auf ca. 60 Seiten die ganze Praxis derselben erschöpft ist. So beschränkt sich die ganze Intervallenlehre vorläufig auf die kurzen Sätze: „Man misst die Intervalle vom unteren Ton an, und beziffert den Basston mit der entsprechenden Zahl, durch Vorsetzung des oberen Tones werden sie verengert, erweitert und umgekehrt.“ Ebenso knapp sind die Akkorde erklärt: „Mehrere zusammenklingende Intervalle bilden einen Akkord, man erkennt heut als wirkliche Akkorde nur an: den Dreiklang und Septimenakkord mit seinen Umkehrungen, den Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord. Noten mit hinzugefügter Bezifferung geben gleich das anschauliche Bild dazu. Nachdem noch ebenso kurz die Verdoppelung der Töne, Umkehrung, enge und weite Lage erklärt ist, kommt der Verfasser im vierten Kapitel auf den Schwerpunkt seines Harmoniesystems: die tonische Verwandtschaft. Eine solche besteht auf zweierlei Weise: „Erstens, als harmonische Tonverwandtschaft, wenn sich zwischen den betr. Tönen Oktaven, Quinten und Terzen in derjenigen Grösse abmessen lassen, wie jedes dieser Intervalle in einer Durtonleiter zwischen dem Grundton und der betr. 8., 5. resp. 3. Stufe entsteht. Oktave und Quinte heissen dann rein, die Terz dagegen gross“ (Für den, der des Verfassers Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre nicht studirt hat, möchte sich hier eine Lücke fühlbar machen, er fusste bisher bei Bildung der Intervalle und Akkorde nie auf leitereigenen Tönen, er entwickelt später von den Grundintervallen aus erst die Tonart und Tonartleiter, dennoch bezieht er sich hier plötzlich auf die Durtonleiter.) Die zweite, tonische Verwandtschaft ist die „durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, wenn die betr. Töne nicht weiter als einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander abliegen.“ Aus der ersten Tonverwandtschaft erklären sich die Dur- und Molldreiklänge, die Konsonanzen und Dissonanzen. Nach einigen Wohlklangs- und Stimmenführungsregeln, die sich bis auf die Theorie der strebenden Töne früheren Systemen anschliessen, hat der Schüler das ganze harmonische Material zum Aussetzen reich bezifferter Bässe zur Verfügung. Im dritten Kapitel werden aus der harmonischen Tonverwandtschaft, aus Messung von grossen Terzen und reinen Quinten auf- und abwärts die Tonarten und Tonartleitern entwickelt, es folgt eine genauere Intervallen- und Akkordlehre und mit der Kenntniss der Anticipation, der Vorhalte und liegenden Stimmen ist der Schüler im Stande, Choräle, deren Melodie im Sopran liegt, mit angegebener Stufenzahl der Grundharmonien auszusetzen. Die Erklärung der Durchgangs- und Wechselnoten stützt sich auf die zweite Hauptregel, die Tonverwandtschaft durch Nachbarschaft, die dadurch weit einfacher wird.

Wir sind dem Gange des Buches bisher nur darum so eingehend gefolgt, um das eigenthümliche System des Verfassers klar zu legen, und dadurch die Aufmerksamkeit aller Theoretiker recht dringend auf das hochbedeutsame Werk zu richten. Was nun folgt: Rhythmus, Figuration, Stimmenbrechung, Modulation, Begleitung u. s. w. baut sich so folgerichtig und in selten gebotener Fülle und Anschaulichkeit auf; — das Buch kann Studirenden und Lehrenden nicht warm genug empfohlen werden. A. M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

N. W. Gade: Sylphiden. Berlin. Fürstner.
= Beethoven Son. op. 2 F-moll.

Domenico Scarlatti: Pastorale, für den Konzertvortrag eingerichtet von Carl Tausig. Leipzig Barthold Senff. Pr. 75 Pf.
= Kullak, Pastorale: Au bord du ruisseau op. 75.

Joachim Raff: Moto perpetuo, die letzte der bei Steingräber in Hannover erschienenen 30 Etüden.
= Weber: Perpetuum mobile aus der C-dur-Sonate.

Anregung und Unterhaltung.

Höfisch-festliche Darstellungen im Mittelalter.

1378 gab König Karl V. von Frankreich seinem Oheim, dem deutschen Kaiser Karl IV. aus dem Hause Luxemburg, ein Fest, bei welchem mit allem Aufwand an Maschinen und Aufzügen die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon dargestellt

wurde. — Sieben Jahre später, bei der Vermählung Isabella's von Bayern mit König Karl VI, wurde im Hotel St.-Paul in Paris die Einnahme und Zerstörung Troja's mit allen griechischen und trojanischen Helden aufgeführt. — Ein 1468 in London und bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund mit Margaretha von York, Schwester Königs Eduard IV., gefeiertes Fest zeigt uns, dass diese Art von Darstellungen oder Inventionen im Laufe des Jahrhunderts wahrhaft ungeheuerliche Formen angenommen. Hier einige Proben:

Beim Hochzeitsmahl sah man ein Einhorn, auf dem ein Leopard sass, der ein englisches Panier und ein Gänseblümchen, eine „Marguerite" in den Klauen hielt, welche er dem Herzog von Burgund mit einer für ein solches Raubthier sehr zierlichen, doch für den englischen Leoparden passenden Rede überreichte*). Ein goldener Löwe folgte, von einer Schäferin geritten, die das Banner von Burgund trug und die neue Herzogin in französischen Versen besang. Dann wurden in einer mehrtheiligen und sehr komplizirten Invention die zwölf Arbeiten des Herkules aufgeführt und zwar unter allerlei Gesang und Instrumentenspiel. Weiter erschien im Saal ein Walfisch von sechzig Fuss Länge, mancherlei Bewegungen ausführend, bis er vor dem Herzog hielt, seinen Rachen aufriss, aus dem zwei Sirenen sprangen, welche den Herzog ansangen. Nun kamen noch zwölf Ritter hervor und führten zu einer Musik von Trommeten und Trommeln, welche im Bauche des Walfisches gemacht wurde, ein Ballet auf; sie tanzten, schlugen sich weidlich und kehrten endlich wieder in ihren sonderbaren Aufenthalt zurück.

Die eigenthümlichste Invention bei diesem Feste aber war folgende:

Im Saale erschien ein grosser zierlicher Thurm von Zelten umgeben. Ein ritterlicher Wächter trat hervor und stiess in die Trommete, worauf sich in dem Thurm vier Pforten öffneten und vier wilde Schweine heraussprangen, welche das Panier von Burgund entfalteten und sich auf Trommeten und anderen blasenden Instrumenten hören liessen. Nun berief der Wächter die „hauts Ménétriers" und aus den Pforten sprangen drei Pferde und ein Bock, welche Waldhörner, Schalmei und Bockspfeife bliesen. Der Wächter verlangte Flötenspieler und vier Wölfe kamen, welche Rohrpfeifen in den Pfoten hielten und in angenehmer Weise traktirten. Endlich liess er Musiker kommen, um vocaliter sich hören zu lassen und — vier Esel erschienen und sangen ein Rondeau. Doch hiermit nicht zufrieden, verlangte der Wächter schliesslich ein Ballet, und aus den Fenstern des Thurmes purzelten nun sieben Affen, welche auf das Zierlichste und Drolligste tanzten und sprangen.

*) Er sagte nämlich: „Le fier et redoutable Léopard d'Angleterre vient visiter la noble compagnie, et pour la consolation de vous, de vos alliés, pays et sujets, vous fait présent d'une marguerite."

Antworten.

L. H. Hamburg. Der Unterricht in der Komposition wird in Scharwenka's Konservatorium vom Bruder des Direktors, dem als Komponisten und von seiner früheren Lehrthätigkeit an der neuen Akademie der Tonkunst rühmlichst bekannten Herrn Philipp Scharwenka ertheilt. Ausführlicheres erfahren Sie aus den Prospekten des Direktors.

G. W. Haag. Czerny's 24 Etüden op. 718 sind mit besonderer Berücksichtigung der linken Hand geschrieben, sie erschienen bei Simrock hier.

B. V. Tyrnau (Ungarn). Wenn sich die beiden Werke zu dem besagten Zwecke eignen, so werde ich sie gewiss empfehlen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Am 6. November fand die statutenmässige General-Versammlung statt. Der Vorsitzende und der Rendant erstatteten Bericht über die materielle und ideelle Wohlfahrt des Vereins. Der Verein zählt jetzt 197 zahlende Mitglieder, 1 Ehrenpräsident, 1 Ehrenmitglied und 5 auswärtige Mitglieder. Der freiwilligen Vereinigung für den Sterbefall gehören 164 Mitglieder an. Das Vereinsvermögen beträgt am 1. October 1883 — einschliesslich der Geschenke von Frau Prof. Julie Kullak 300 Mk., des Herrn Dr. A. Kalischer 40 Mk., des Herrn Hofpianofortefabrikanten Duysen 20 Mk., sowie der Frau Agnes Eiswaldt (Ertrag eines Konzertunternehmens) 50 Mk. — in Summa Mk. 6634,85. Das Vermögen hat sich im letzten Geschäftsjahr um Mk. 1737,80 vermehrt. Auf Antrag des Kuratoriums wird dem Vereinsrendanten Herrn A. Werkenthin unter herzlichem Danke Décharge ertheilt. — Die Wahl des Vorstandes und des Kuratoriums für das Vereinsjahr 1883/84 ergab folgendes Resultat. Es wurden gewählt: Prof. Dr. Julius Alsleben zum ersten, Prof. Emil Breslaur zum zweiten Vorsitzenden, Dr. Alfred Kalischer, Xaver Scharwenka und Dr. Hans Bischoff zu Schriftführern, Albert Werkenthin zum Rendanten, Rudolf Dobritzsch und Wilhelm Handwerg zu Ordnern (letzterer an Stelle des Herrn Aloys Hennes, der sein Amt niedergelegt hatte).

Der Vorsitzende verlangt sodann, dass der Verein für ein von den drei Vorständen des Musiklehrervereins, des Tonkünstler- und des Organistenvereins zu Gunsten eines Beethoven-Monuments im Jahre 1885 zu unternehmenden Musikfestes seinen Namen hergebe. Der Verein giebt seine Zustimmung unter der ausdrücklichen Bedingung, dass die Geldmittel des Vereins dazu in keiner Weise in Anspruch genommen werden.

In Sachen des Kartellverbandes zwischen Musiklehrerverein und Tonkünstlerverein wird der Ballotage Paragraph gestrichen.

Es folgt schliesslich die Berathung des Antrages des Mitgliedes Fräulein E. Medenwaldt auf Gründung einer Invalidenkasse, dessen hohe Wichtigkeit die Antragstellerin in längerer Rede zu begründen sucht. Dagegen betont der Vorsitzende, desgleichen Herr A. Werkenthin und Herr Prof. E. Breslaur das Schwierige und Missliche einer solchen Kassengründung. Letzterer hält eine solche nur nach Begründung des allgemeinen deutschen Musiklehrervereins-Verbandes für möglich. Die Antragstellerin zieht darauf für diesmal ihren Antrag zurück.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Ein tüchtiger Klavierlehrer für eine Musikschule in Russland (Ostseeprovinz), Gehalt im ersten Jahre 800 Rubel, im zweiten 900 Rubel, im dritten 1000 Rubel. Antritt sofort. Anmeldungen an die Buchhandlung von Mellin & Neldner in Riga.

Zum 1. April 1884 ist am Fürstlichen Konservatorium zu Sondershausen eine erste Klavierlehrerstelle durch einen Klavierspieler von Bedeutung zu besetzen. Anmeldungen an den Direktor Hofkapellmeister Schröder.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 23. **Berlin, I. Dezember 1883.** **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

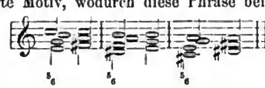
Rhythmisch-harmonische Analyse von Mozart's A-moll-Sonate, erster Satz.

Von **Carl Witting.**

(Schluss.)

Zweiter Theil.

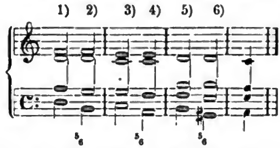
50. C-dur Drkl.
51. zw. Umkhr. ($^3_4$) des Dom.-Akks. von C, auf dem Grundt., mit seiner Septime als als Vorh. (C-H) oder wie T. 2 ein $\begin{smallmatrix}7\\9\\11\end{smallmatrix}$.
52. wie T. 50. (Siehe T. 3).
53. dr. Umkhr. (2) des verm. 7 Akk. von F, mit seiner Septime als Vorh. (C-B).
54. I II Dom.-Akk. von F, III IV dr. Umkhr. (2) des verm. 7 Akk. von F
55. wie T. 54, III IV (enh. Verw. von Des in Cis (?)) verm. 7 Akk. von D, welcher in T. 56 zum
56. Dom.-Akk. von F wird.
57. enh. Verw. von B in Ais, wodurch der überm. 6 Akk. von H entsteht. Hier dient die enh. Verw. dazu, den Leitton von H (Ais) zu erhalten.
58. H-dur. Orgelpunkt auf dem verzierten Grundt. Darüber bewegt sich eine drei-
59. stimmige Phrase, welche harmonisch genommen, eine Folge von $^5_6$ Akk. mit ihren
60. Aufl. ist. Das punktirte Motiv, wodurch diese Phrase belebt ist, bildet auf dem
61. I immer einen Vorh.



62.–65. E-dur. Orgelpunkt auf dem verzierten Grundt. mit derselben harmonischen Folge, wie oben.

66.–69. A-dur. Orgelpunkt auf dem Grundt. ganz wie oben.

[70. [71. [72. Harmonisch genommen, eine Folge von $^5_6$ Akk. mit ihren Aufl.



1) D-moll Drkl., 2) erst. Umkhr. des Dom.-Akk. von C, 3) C-dur Drkl., 4) erst. Umkhr. des Nbs.-Akk. auf der vierten Stufe von C, 5) Fal. Drkl. von C, 6) erst. Umkhr. des Dom.-Akk. von A.

[73. I A-moll Drkl., II E-moll 6 Akk., III Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe von E-moll, IV überm. 6 Akk. von E.

[74. I—III E-dur Drkl., IV $^5_6$ Akk. des Dom.-Akks. von A.
[75. I—III A-moll Drkl., IV verm. 7 Akk. von E.
[76. [77. wie T. 74 und 75.
(Rhythmische Nachahmung der vorhergehenden T., doch in der Umkhr.)

[78. I E-dur Drlk., II überm. 6 Akk. von E, III IV wie I II.
[79. E-dur (Dom. v. A).

Dritter Theil.

80. 81. 82. 83. wie T. 1, 2, 3 und 4.

84. 85. 86. 87. wie T. 5, 6, 7 und 8.

88. A-moll Drkl., hier liegt nun das Hauptthema im B; letztes ♪ verm. 7 Akk. v. E.

89. E-moll Drkl. mit der Sekunde als Vorh. im B, welche frei eintritt. Die Quarte als Vorh. in der Obst. (a) löst sich auf dem III auf; IV eigentlich fal. Drkl. v. F.

90. I II F-dur Drkl. mit None als Vorh. (in der Obst.). III Aufl. desselben. Im B durchgde N., letztes ♪ kleiner Septimen-Akk. v. C.

91. C-dur Drkl. mit im B frei eintretende Sekunde als Vorh. Die Quarte als Vorh. in der Obst. löst sich auf dem III auf. Letztes ♪ fal. Drkl. von D.

[92. I II D-moll Drkl. mit der None als Vorh. Hier ist der freie Einsatz des B mit der Sekunde der Tonart besonders zu bemerken, da die um eine Oktave höher liegende Sekunde (also None) auch in der Obst. mit erklingt, welche jedoch im vorigen T. cons. war. III Aufl. der None, letztes ♪ verm. 7 Akk. von A.

[93. I A-moll Drkl. mit der Quarte in der Obst. als Vorh. Aufl. II. Freier Einsatz im B I mit der Sekunde als Vorh. III 6 Akk. E-moll. Im B, Quarte als Vorh. auf dem erst. ♪ (des III) Aufl. auf dem zw. ♪; IV E-moll, 6 Akk.

[94. I fal. Drkl. v. E, 6 Akk. mit vorgehaltener 6. Aufl. des Vorh. auf dem zw. ♪, II D-moll, 6 Akk., III $^4_6$ Akk. v. A-dur Drkl. mit vorgehaltener 6. Aufl. zw. ♪, IV A-moll Drkl. $^4_6$ Akk.

[95. I $^5_6$ Akk. des kleinen Septimen-Akk. von C, mit ausgelassener Terz und durchgden überm. Quinte, II $^4_6$ Akk. A-dur Drkl., III 6 Akk. D-moll Drkl., IV 6 Akk. A-dur Drkl.

Anmerkung. Man vergleiche diese Stelle mit den T.

Thesis
13, 14, 15, 16,
Thesis
92, 93, 94, 95, 96, 97.

[96. I D-moll Drkl. mit der Quarte als Vorh., Aufl. zw. ♩, II $^4_6$ mit ausgelassener

Sexte und der None als Vorh., III $^{5}_{6}$ des Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe von C, IV $^{5}_{6}$ Akk. des Dom.-Akks. von E.

Thesis.

97. I II E-dur, III $^{4}_{6}$ A-moll, IV Dom.-Akk. v. A mit ausgelassener Terz.
98. A-moll, $^{4}_{6}$ Akk., IV tritt der Leitton als durchgde N. hinzu. (Siehe T. 17.)
99. }
100. } wie T. 97 und 98.

[101. I III E-dur, II IV A-moll Drkl.
[102. I E-dur, II A-moll, III IV E-dur, A-moll.
[103. Cadenz (Schluss) auf der Dom. der Haupttonart.

zw. Thema.

[104. A-moll. Im ersten Theile, T. 23, bleibt bei diesem Thema der Drkl. liegen; hier hingegen wechselt derselbe mit der zw. Umkhr. des verm. 7 Akk. v. A ab ($^{3}_{4}$).
[105. D-moll Drkl., wechselt mit dem $^{3}_{4}$ Akk. des verm. 7 Akk. von D. ab.
[106. Der Dom.-Akk. von A, wechselt mit dem $^{3}_{4}$ Akk. des kleinen 7 Akk. v. C ab.
[107. A-moll-Tonleiter, verziert, auf der Quinte anfangend.
[108. A-moll Drkl. 6 Akk. (fis—dis, gis—h durchgde N.).
[109. I II D-moll, III IV B-dur, 6 Akk. (Siehe T. 28.)
[110. I Dom.-Akk. v. F., ohne Quinte; freier Einsatz der Quarte in der Obst. II frei einsetzende überm. Quinte des Akks. III IV A-moll, 6 Akk. ohne Terz.
[111. I kleiner 7 Akk. von C, II zw. Umkhr. ($^{3}_{4}$) desselben, III Dom.-Akk. von A, IV erst. Umkhr. ($^{5}_{6}$) desselben.
[112. I II A-moll, III zw. Umkhr. ($^{3}_{4}$) des Dom.-Akk. von A, IV dr. Umkhr. (2) desselben.
[113. A-moll Drkl. (in der Obst. verziert) 6 Akk., IV erst. Umkhr. ($^{5}_{6}$) des Dom.-Akk. von D.
[114. I II D-moll, III IV 6 Akk. auf der Quarte von A-moll.
[115. I II $^{4}_{6}$ Akk. auf der Quinte von A-moll, III IV Dom.-Akk. von A (zusg. vollk. Cadenz).
[116. A-moll, IV $^{5}_{6}$ Akk. vom Dom.-Akk. von A.
[117. wie T. 116.
[118. I II A-moll, III IV 6 Akk.
[119. I II 6 Akk. B-dur, III IV zw. Umkhr. ($^{3}_{4}$) des verm. 7 Akks. von A.
[120. I A-moll, 6 Akk., II D-moll, Quarte als Vorh., III $^{4}_{6}$ Akk. auf der Quinte v. A. (Cadenz).

Thesis.

[121. }
[122. } wie T. 116 und 117, jedoch in der Umkhr.
[123. A-moll, 6 Akk. ohne Terz; II A-moll Drkl. ohne Terz; III F-dur Drkl. ohne Quinte; IV Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe von C, ohne Terz (verzierte Tonleiter).
[124. I kleiner 7 Akk. von C, ohne Quinte; II $^{5}_{6}$ Akk. des Dom.-Akks. von A, ohne Sexte; III Dom.-Akk. von A, ohne Terz und Quinte; IV $^{3}_{4}$ Akk.
[125. Cadenz von A-moll (T. 20).

Thesis.

[126. verm. 7 Akk. von A $^{3}_{4}$ }
[127. verm. 7 Akk. von E 2 } zwei eingeschobene T.
[128. A-moll, $^{4}_{6}$ Akk., IV Dom.-Akk. von A.
[129. I II A-moll, III IV F-dur.
[130. I II $^{4}_{6}$ Akk. der Cadenz von A-moll, III IV Dom.-Akk. von A.

(Siehe T. 45, 46, 47, 48, 49.)
zusg. vollk. Cadenz.

[131. }
[132. } wie T. 129 und 130.
[133. Schluss A-moll.

Ueber H. Ehrlich's Musik-Aesthetik.

Von **Alfred Chr. Kalischer.**

(Schluss.)

Das VIII. Kapitel führt folgende, noch alle mit unserer Zeit im Zusammenhang stehende Philosophen, Aesthetiker und Theoretiker vor: Fr. Vischer, Karl Köstlin, Carriere, Lazarus, Helmholz, M. Hauptmann, Krüger, A. B. Marx, H. A. Köstlin. Dass dem grossen Aesthetiker Fr. Vischer, der unserer Kunst in seiner riesengrossen Aesthetik in Gemeinschaft mit K. Köstlin einen starken Band von 380 enggedruckten Seiten gewidmet hat, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist natürlich. „Vischer-Köstlin geht von dem Grundsatze aus, dass die Musik Gefühle ausspreche; das Gefühl ist ihm Urheber der sich nunmehr (d. h. nach den bildenden Künsten) eröffnenden Kunstform“ (p. 77—78). — Dem Aesthetiker Moritz Carriere ist die Musikwelt deshalb zu grössestem Dank verpflichtet, weil er „zuerst den Zusammenhang der Tonformen, wie sie der musikalische Geist gebildet hat, mit den Zeitideen in klarer Sprache dargelegt hat“ (p. 82). — Besonders beachtenswerth erscheint mir das, was der geschätzte Verfasser bei Beurtheilung der Helmholtz'schen musik-ästhetischen Ideen vorträgt. Derselbe scheint eine arge Furcht davor zu haben, dass die „Gefühlstheorie“ wieder Oberwasser im Musikreiche gewinnt. Jedenfalls geht aus der Helmholtz'schen Theorie, wenn auch nicht direkt, so doch indirekt hervor, dass derselbe der „Gefühlstheorie“ nicht feindselig gegenüber steht. Man prüfe diesen Gedanken des grossen Philosophen, Naturforschers und Tongelehrten: „Eben durch den Theil seiner Vernunftmässigkeit“, sagt Helmholz, „welcher nicht Gegenstand bewussten Verständnisses wird, behält das Kunstwerk für uns das Erhebende und Befriedigende, von ihm hängen die höchsten Wirkungen künstlerischer Schönheit ab, nicht von dem Theile, den wir vollständig analysiren können.“ Ehrlich hegt sogar bange Furcht vor einer immer mehr um sich greifenden Verquickung von Musik und Theologie (p. 89). Ich nun grade könnte darüber frohlocken, wenn ich nur in Wahrheit etwas Derartiges erblicken könnte. Ja, die Kunst in ihrer höchsten Erscheinung soll mit dem Geiste der Religion gepaart sein, freilich wollen wir nimmermehr dabei der Gesetzmässigkeit und Vernunftmässigkeit entrathen. Wir stehen vor der 400jährigen Geburtsfeier des heldenhaften grossen deutschen Kirchenreformators. Wenn nun Dr. Martin Luther der Musik den nächsten Rang nach der Theologie einräumt, so wird zumal dem Musiker dieses Wort in dieser Zeit eine nachhaltige, wohl befruchtende Mahnung sein dürfen, dass unsere Zeit am Ende köstlich an der Erfüllung dieses längst verheissenen Verschmelzungsprozesses zwischen Musik und Religion zu arbeiten berufen ist.

Das IX Kapitel ist den Musikhistorikern und Biographen gewidmet, also den Ambros, Brendel, Köstlin, Langhans, Reissmann, Riehl (dieser ist mit durchaus gerechtfertigter Ausführlichkeit behandelt) und Küster. Man sieht schon aus dieser Namenreihe, dass die Ueberschrift dieses Kapitels nicht korrekt ist; ein gleiches gilt vom X. Kapitel: Die Bedeutung der Biographie, Bibliographie und Aesthetik (? letzteres ist ja der eigentliche Inhalt des ganzen Buches!). Hier kommen in Betracht: Winterfeld, Jahn, Chrysander, Spitta, Marx, Thayer, Nohl, Schindler, Jähns, Bitter, Max Maria v. Weber, Wasiliewsky, Karasowsky, Kreisle, Reissmann, Pohl, Schletterer, Spohr (Selbstbiographie), Löwe (desgl., edirt von Bitter). — Man wird es natürlich finden, dass Ehrlich, sobald er die Werthschätzung der Biographen unternimmt, dabei als Masstab überhaupt den Standpunkt zu Grunde legt, den er bei all seinem Aesthetisiren einnimmt, darnach wird Jeder selbst die Entscheidung treffen können, was er davon zu seinem Eigenthum machen muss und was er andrerseits von sich weisen, resp. was er modificiren muss.

Das nächste (XI.) Kapitel berücksichtigt die schöngeistige musikalische Literatur (Ehlert, Ambros, Hiller, Rob. Schumann, Riehl, Tappert), dann die Tageskritik und ihre Aufgabe. Auf die letztgenannte eingehende Arbeit ist besonders aufmerksam zu machen; das ist ein Objekt aus dem vollsten Leben der Gegenwart, welches unser selbst der Tageskritik angehörender Autor mit liebevollem Eifer behandelt. Man sieht, Ehrlich gehört nicht zu den radikalen Pessimisten, d. h. zu denjenigen, die allen Glauben an das Gute und an den wahren Fortschritt in der Welt verloren haben; er hat sich aus dem gefährlichen Strome des Pessimismus ein liebevolles Herz gerettet. — In diesem Kapitel gelangt der Verfasser auch zur Beantwortung der Schlussfrage (p. 129ff.) „welche Aufgabe hat die Musikästhetik zu erfüllen, welchen Weg einzuschlagen, damit sie die Erkenntniss der Kunst und des Musikschönen befördern?“ Jetzt darf uns sein Credo nicht weiter überraschen. Ehrlich sagt: „Und auf die Gefahr, zu den philiströsen Nützlichkeits-Menschen gezählt zu werden, behaupten wir, dass, wenn auch das Kunstwerk um seiner selbst willen da ist (??), die höhere Kritik um der praktischen Erkenntniss willen da sei, d. h. dass sie das richtige Verständniss der Kunstwerke befördern und nicht nebelhafte Anschauungen, vorgefasste Prinzipien verbreiten soll, und dass die Abhandlungen über Kunstwerke, die Besprechungen der Leistungen auf dem Gebiete der schaffenden wie der nachschaffenden Tonkunst, welche solcher Kunst-Erkenntniss nicht direkten Nutzen bringen, nur einen literarischen Tageswerth haben“ (p. 133). Die „höhere Kritik“ hat jedenfalls doch noch die höhere Aufgabe, über das momentan Nützliche hinaus allgemein gültige Gesetze und Anschauungen für alles Kunstschaffen zu bestimmen. Damit erst stünde der kritische Menschengeist auf der Höhe seines Berufes. Wenn auch nicht jedes Säculum einen Lessing zeitigt, so lehrt uns doch wenigstens die Geschichte dieser singularen Persönlichkeit, was der Kritiker von echtem Schrot und Korn geben kann und soll.

Es könnte vielleicht der eine oder der andere Leser nach dem Vorangegangenen die Meinung haben, als sei dieser Verfasser dem „ethischen Standpunkte" bei Kunstbetrachtungen durchaus abhold. So verhält es sich nicht. Ehrlich sagt ausdrücklich (p. 135): „Nachdem nun die Prüfung des Tonkunstwerkes auf Grundlage der Gesetze musikalischer Schönheit vorgenommen ward, lässt sich dem Eindrucke vom ethischen Standpunkte nachforschen. Hierbei ist im Auge zu behalten, dass alle wahren Kunstwerke eine ethische Wirkung erzeugen, das heisst den Geist vom Gemeinen, Niederen, vom Streben des Tages abwenden und zu höheren Ideen anregen, die in immerwährender Läuterung bis zu den Regionen des Göttlichen sich erheben". Der Verfasser legt nur entschieden dagegen Verwahrung ein, dass der „ethische Standpunkt" bei der Kunstbetrachtung „nicht in den Vordergrund geschoben werden darf" (p. 136).

Dem eigentlichen Werke schliessen sich 2 Anhänge an, deren erster (p. 138 ff.) „die Musik-Aesthetik in England, Frankreich und Italien", deren zweiter (p. 162 ff.) „Musik und Moral" behandelt. Gern würde ich noch Vieles zu Gunsten, Manches zu Ungunsten der letzteren Abhandlung vortragen: allein „Mass zu halten ist gut" (*τὸ μέτρον ἄριστον*) lehrt Kleobulos von Lindos. — Vielleicht komme ich bei anderer Gelegenheit auf diesen wichtigen Aufsatz Ehrlich's zurück, wenn ich, was mir sehr am Herzen liegt, einmal diesen Gegenstand selbst ausführlich erörtern kann.

Sollte der verdienstvolle Verfasser zu einer neuen Bearbeitung seines Werkes gelangen, dann wäre noch zu wünschen, dass die theils sporadischen, theils zusammenhängenden musikästhetischen Gedanken der grossen Tonmeister selbst gewürdigt und dass aus denselben durch die sichtende Kraft des Autors eine Art System konstruirt werde. — Schon Johann Seb. Bach hat über seine Kunst geschrieben, von Händel ist mir nichts derartiges bekannt; um so mehr vom Ritter von Gluck, von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann. Diese Männer Alle dürfen wohl selbsteigen zu Worte kommen, wenn eine „Geschichte" der Musikästhetik vorgeführt wird. Denn im Grunde wird der schaffende Geist selbst doch zumeist geeignet sein, den Nagel auf den Kopf zu treffen.

Noch einiges über den „Leiteton".

(Als Ergänzung zu dem Aufsatz in No. 20 d. Kl.-L.)

Professor Flodoard Geyer entwickelt den Leiteton in seiner musikalischen Kompositionslehre, erster Theil, Seite 60 folgendermassen:

Wir sahen, wie die Tetrachorde in ihren Endpunkten die äussersten Grenzen des Septimenakkords enthielten und diese sich auf die Tonika, wie in einen Brennpunkt, zurückbezogen.

g a b c c d e f

Die nächste Beziehung zu c haben die Töne h u. d, daher gehen sie hinein, wiewohl wir merken, dass d auch nach e gehen kann. Ebenso verlangen auch g u. f nach c, könnten also nach c gehen; namentlich dann, wenn es durch d nach e schreitet. Wenn nun aber alle vier Klänge nach der Tonika gehen wollten, so wäre diese übel und harmonisch zu arm vertreten: f mag daher nach e in den nächstliegenden Ton der Tonika fortschreiten. Hieraus dürfen wir indessen nicht für g den Schluss ziehen, als könne es sich gleichfalls in die nächste Stufe aufwärts bewegen, wenn schon dies bei den Trugschlüssen der Fall ist, sondern es schreitet, um die zum Schliessen nothwendige Tonika zu erreichen, in deren Grundton c.

Kurzgefasst heisst die Regel: Die Dominante g geht in die Tonika c. Die Terz h steigt eine Stufe. Die Quinte d kann um eine Stufe steigen oder fallen. Die Septime f geht eine Stufe abwärts.

Indem so der Septimenakkord stets in die Tonika leitet, hat man ihn auch Leitakkord und die Terz in ihm vorzugsweise Leiteton genannt, Bezeichnungen, welche wir beibehalten und zu seiner Zeit begründen wollen.

Ferner Seite 127.

Der Leitakkord. Es ist hier der Ort, sich wegen des wieder gewählten Ausdrucks „Leitton und Leitakkord" zu rechtfertigen. Erstens ist nun einmal das Alte des Alten wegen nicht zu tadeln; es hat schon durch sein Alter ein Recht, mindestens Ehrfurcht und also behalten wir es, wo es gut scheint, doch immerhin bei! Sodann ist die Bezeichnung „Leitton" bündiger, als jedesmal dafür „Terz der Dominante" zu sagen.

Die Terz eines Septimen-Akkords kann füglich auch klein sein, wie sich herausstellen wird, und kann alsdann ganz anders geführt werden. Nicht so der Leitton. Es ist jedesmal „Subsemitonium Modi", wie er im Lateinischen treffend heisst, mithin der untere halbe Ton von der Tonika (modus) oder der Tonart und leitet demgemäss in diese. Die Quinte des Septimen-Akkords kann allerdings auch in die Tonika gehen, aber wohlverstanden: kann, der Leitton jedoch muss. Hiervon ist nur Ausnahme, wenn er unregelmässig geführt wird. Irrthum wäre es, wenn hieraus gefolgert werden würde, dass jede steigende halbe Tonstufe ein Leitton ist. Aber sie kann es werden, falls wir ihr nur ein solches harmonisches Gewicht durch Hinzufügung von Terzen beilegen wollen.

Denn sobald nur eine Harmonie das Subsemitonium Modi in sich trägt, so ist sie auch ein Leitakkord.

Ihre erste Bestimmung ist, in die Tonika zu gehen. Verfolgen sie noch weitere Zwecke, so gehört dies, als Ausnahme von der Regel, zunächst nicht hierher.

Die Theorie ist auf die Cadenzen zu gründen, denn sie sind so ziemlich das Einzige, was feststeht.

Sie also geben das Hauptgesetz, und das ist: dass die Leitakkorde in die Tonika gehen müssen.

Wird eingewendet, dass auch andere Akkorde in die Tonika gehen können, so verschlägt dies wieder nichts.

Denn wohlverstanden: sie **können** geben, die Leitakkorde jedoch **müssen**.

Endlich sind Ausdrücke als **technisch** beizubehalten, weil sie einmal **Schlagwörter** sind, durch welche die ohnehin weitläufige Theorie abgekürzt werden kann. Hierbei muss uns jedoch der Irrtum von Harmonikern, welche die Septime Leitton nennen, fern bleiben! Denn obschon die Septime dem Dominantakkorde durch die Mehrheit der Töne und durch ihre nothwendige Führung mehr Bestimmtheit verleiht, so ist sie doch nicht so absolut nothwendig, als der Leitton, das Subsemitonium Modi, welches auch der Dreiklang in sich trägt.

Wir sehen hieraus, dass **auch dieser**, wie **jeder** Dominant-Akkord, mag er **Drei-**, **Vier-** oder **Fünfklang** sein, Leitakkord ist.

Zur Warnung.

Die Zeitschrift für Instrumentenbau erwirbt sich ein Verdienst um Aufdeckung des in Folgendem geschilderten schwindelhaften Manövers:

Ein recht kurioser Beitrag, zu welchen Mitteln sogenannte Mansarden-Fabrikanten greifen müssen, um die Käufer heranzulocken, wird durch folgende Annonce und sich daraus entwickelte Korrespondenz illustrirt. In der zweiten Beilage des „Leipziger Tageblattes" vom 21. Oktober d. J. erschien folgende merkwürdige Ankündigung:

Hohes Pianino,
als erster Preis in der Lotterie gewonnen
Fabrikat **Herrmann,** Berlin, Burgstr.
Nr. 29, neueste kreuzs. Eisen-Construct., herrlich in Ton und Spielart, ist, da ich selbst nicht spiele, sehr preiswürdig zu verk. Briefe erbitte unter Adr. **„Gelegenheitskauf"** an **Haasenstein & Vogler, in Berlin SW.**

Um diesem „Gelegenheitskauf" auf den Grund zu gehen, schrieb eine unserer Redaktion nahestehende Persönlichkeit wegen Preisangabe und näherer Beschreibung des Instrumentes Tags darauf unter angegebenem Motto nach dort und ersuchte zugleich um Bezeichnung der Lotterie, vermöge welcher der glückliche Eigenthümer in den Besitz dieses Pianos gerathen sei.

Dieser schien das Ding möglichst schnell losschlagen zu wollen, denn schon am 24. desselben Monats ging folgende wörtlich abgedruckte Antwort aus Berlin ein:

Herrn Dr. M. Z. . . . .
Wohlgeboren Leipzig.

„Auf Ihre gefl. Anfrage erwidere, dass fragliches, ganz neues Piano, Meter 1,42 hoch, aus der Fabrik Herrmann & Co. stammt und in deren Preisliste unter Nr. 8 „Hohes American-Concert-Piano" mit Mk. 1150 aufgeführt ist. Dasselbe ist kreuzsaitig, aus imitirtem Ebenholz gearbeitet, hat vollständigen Metallrahmen, beste Mechanik, Elfenbein-Claviatur von 7 Octaven und ist nach dem Urtheile von Sachkennern vollendet schön in Ton und Spielart. Die Ausstattung ist höchst geschmackvoll.

Wenn ich Ihnen dasselbe à 850 Mark (!) offerire, so machen Sie gewiss einen seltenen Kauf (?). Nähere Angaben kann ich Ihnen nicht machen. Ich bin bereit, wenn ein Sachverständiger einen begründeten Fehler an dem Pianino findet, dasselbe **innerhalb 14 Tagen nach Empfang**, frei hier, zurückzunehmen. Convenirend bitte um baldigste Nachrichten.

Hochachtungsvoll
A. Gudd,
Marcusstrasse 53."

Ein Instrument mit solchen Vorzügen, in solcher Grösse und Ausstattung für lumpige 850 Mark zu verkaufen, es ist ja rein geschenkt! Doch ich verstehe schon: das Glück, welches Ihnen so unverhofft diesen Haupttrumpf in die Hände spielte, Sie wollen davon Ihren Theil auf dem Altar der Kunst opfern. Das Clavier soll ein „Gelegenheitskauf" par excellence für weniger bemittelte Künstler bilden, wobei Sie aus purer Nächstenliebe 300 Mark reinweg zusetzen.

Da will ich doch gleich einen meiner zuverlässigsten Freunde, — ein Fachgenosse s'il vous plait — nach der Marcusstrasse depeschiren, damit mir Niemand zuvorkommt.

Nach wenigen Tagen und ich wurde ganz um meine Illusionen gebracht durch folgendes Schreiben, worin mein Vertrauter seinen Besuch beschrieb:

Berlin, 29. Oktober 1883.

Geehrtester Herr!

„Nach Empfang Ihres Geehrten vom 26. d. M. habe ich sofort in der betreffenden Angelegenheit Erkundigungen eingezogen und theile ich Ihnen ergebenst Folgendes mit: Der A. Gudd ist in Marcusstrasse Nr. 53 weder als Miether verzeichnet, noch im Adressbuch überhaupt zu finden, auch dem Wirth, resp. Vicewirth war kein Miether oder Chambregarnist dieses Namens bekannt (das Haus selbst ist nur von geringem Umfange). Erst bei nochmaligem Umherfragen bei den Miethern im Hause sagte eine Frau in einer kleinen Dachwohnung, dass ein Gudd hier wohne (doch wahrscheinlich nur als „Schlafbursche"). (!!!) Gudd selbst scheint Arbeiter zu sein und war nicht zu Hause; ein Pianino war gleichfalls nicht zu sehen. Diese ganze Angelegenheit scheint mithin nur auf der Manipulation einer ganz neu entstandenen Händler-Firma zu beruhen und entbehrt meiner Ansicht nach jeder reellen Grundlage. Eine Pianino-Fabrik von L. Herrmann & Co. ist mir absolut unbekannt und auch im Berliner Adressbuch von 1883 nirgends verzeichnet; erst durch beiliegende Annonce, welche ich in der hiesigen „Post" (Zeitung) gefunden, bin ich auf diese Firma aufmerksam geworden. Was nun eine solche Firma, welche mit Hilfe solcher Vorspiegelungen Geschäfte zu machen sucht, oft für enorme hohe Preise bietet, das dürfte wohl im Grossen und Ganzen nur als ganz geringes Fabrikat zu bezeichnen sein. Leider giebt es aber hier wie anderwärts Leute genug, die absolut einen „Gelegenheitskauf" machen wollen und mithin solchen Geschäften immer Vorschub leisten.

Hochachtungsvoll
H. S.

Mein Berliner Gewährsmann hatte mit diesen Schlussfolgerungen vollkommen Recht, wie mir nun aus dem ganzen Zusammenhang klar wurde. Die Lockrufe „wegen Mangel an Raum," „Verzugshalber" oder „wegen plötzlicher Abreise" ziehen nicht mehr, das Publikum hat sie längst für das, was sie in Wirklichkeit sind, erkannt und nun muss die Lotterie herhalten. Es wäre doch wirklich an der Zeit, dass die grosse Tagespresse ihren Lesern einmal die Augen öffnete; die Dummen werden ja nie alle. Es ist doch allemal ganz gemeine Waare, die auf solche Weise an den Mann gebracht werden soll, wofür am deutlichsten der Umstand spricht, dass man für ihre Dauerhaftigkeit nur 14 Tage bürgt. Und welche Winkelzüge, um allen Reklamationen geschickt aus dem Wege zu gehen! Da soll ein Sachverständiger (der Begriff ist dehnbar) innerhalb 14 Tagen einen begründeten (?) Fehler nachweisen müssen! Als wenn die fehlerhafte Konstruktion eines Pianinos sich nicht nach 2—3 Jahren noch herausstellen könnte! Und nun vergleiche man den verlangten Preis von 850 ℳ,

mit dem, wofür man bei jedem Händler ein Piano allererster Qualität mit fünf- oder sechsjähriger Garantie erhält, wahrlich es ist unbegreiflich, wie noch immer Leute auf solche „Gelegenheitskäufe" hineinfallen. Es liegt ganz speziell im Interesse der Herren Pianohändler, diesen Vorgang durch die Lokalpresse bekannt zu machen; die Expedition wird zu diesem Behufe weitere Nummern auf Anfrage bereitwilligst zur Verfügung stellen. A. O.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 25. November.

Man möchte behaupten, dass die Signatur der diesjährigen Konzertcampagne, trotz einer respektabeln Zahl grosser Konzerte, doch durch eine ungewohnte Fluth von Kammermusikveranstaltungen gegeben sei. Ich zähle schon jetzt an regelmässigen Konzerten dieser Art für den Winter 34, auf acht verschiedene Genossenschaften vertheilt; ohne Zweifel kommen im Laufe der Saison noch einige hinzu. In den beiden letzten Wochen traten vier dieser Gesellschaften in die Oeffentlichkeit: eine bereits im vorigen Berichte erwähnte, die Herren **Hellmich** und **Maneke**, in deren Konzert die Damen Therese Zerbst und Adele aus der Ohe schöne Erfolge errangen, während die Konzertgeber im Vereine mit zwei ihrer Kollegen von der Kgl. Kapelle ein Streichquartett von E. E. Taubert spielten, das sich durch ernsten Gedankeninhalt und sichere Formbeherrschung auszeichnete; — und drei Unternehmungen dieser Art, welche ihre Cyclen eröffneten. Zunächst die Herren **Kotek, Exner, Nicking** (an Stelle des Herrn Moser) und **Dechert**, die ausser zwei Streichquartetten von Mozart und Beethoven ein sehr merkwürdiges Trio von P. Tschaikowsky, Op. 50, als Novität (mit Herrn Rummel) brachten. Dieses Trio ist „dem Andenken eines grossen Künstlers," nämlich des im Jahre 1880 verstorbenen Nicolaus Rubinstein gewidmet, und zeichnet sich schon äusserlich durch Besonderheit in der Form aus. Es besteht aus zwei Theilen, von denen der erste: „Pezzo (d. i. pièce) elegiaco", eigentlich ein selbstständiges Trio-Poem ist, das nacheinander ein Moderato, Allegro, Adagio und wieder Allegro zu einem Satze zusammenfasst. Der zweite Theil ist ein grosser Variationensatz; beide Theile zeichnen sich durch schöne melodische Gedanken, die allerdings oft genug das an Tschaikowsky genugsam gekannte herbe Kolorit zeigen, durch kühne Harmonik und frappante Rhytmik aus. Eminent erscheint die Fähigkeit des Autors in dem Variationensatze; diese Mannichfaltigkeit in der Wandlung des Themas wirkt geradezu verblüffend. Gespielt wurde dieses Trio, wie auch die beiden Quartette, mit jener sorgsamen Feinheit, für die Kotek's Name bürgt, und an der Herr Rummel den erfolgreichsten Antheil nahm. Ein anderes Trio-Unternehmen bietet Herr **Richard Schmidt**, im Vereine mit den Herren **Felix Meyer** und **Eugen Sandow**. Der Erstgenannte ist lange nicht als Pianist aufgetreten; er bewährte als vortrefflicher Ensemble- und Solospieler den Ruf, den er sich früher geschaffen. Auch hier wurde eine Novität geboten, ein Trio von Dvorák, dessen Kompositonsweise als genugsam bekannt angesehen werden darf. Seine Geschicklichkeit, seine Fähigkeit, interessant und pikant zu schreiben, sind zweifellos; ob er mit seiner Art unsre wahren Sympathien zu erwerben im Stande ist, erscheint mir zweifelhaft. Ich kann das Gefühl nicht los werden, dass dieses ganze czechisch-nationalisirende Wesen, wie überhaupt, so auch speziell in der Musik, viel mehr ein äusserlich Gemachtes, als ein innerlich Nothwendiges ist: und dementsprechend habe ich auch einer solchen Komposition gegenüber viel mehr Neugier, als innere Antheilnahme. Möglich, dass dies eine gewisse Beschränktheit meines Empfindens dokumentirt; doch scheint mir, dass von andrer Seite mit dem Ungarischen, Serbischen, Czechischen u. s. w. in der Musik nachgerade ein Kultus getrieben wird, dessen Berechtigung mehr als zweifelhaft ist. Um übrigens noch einmal auf die Ausführung dieses schwierigen Werkes zurükzukommen, so war sie, gleich der des ebenfalls gespielten kleinen Bdur-Trios von Beethoven, ausgezeichnet.

Unter den Virtuosen, die in den letzten Wochen hier konzertirten, ragen zwei weit hervor, der eine durch die Bedeutung, die er hat; die andre durch die Bedeutsamkeit, die man ihr giebt: **Rubinstein** und **Teresina Tua**. Rubinstein ist der Alte geblieben mit seinem unglaublichen Feuer, seinem wundervollen Ton, seiner riesigen Ausdauer im Vortrage, — freilich auch mit seinen alten Fehlern, die hauptsächlich in der Unberechenbarkeit seiner Vorträge (sicher auch ihm selbst unberechenbar!) und in einer gewissen Ungenirtheit bestehen, mit der er das doch nun einmal auch dazu gehörende Technische behandelt. Und dies ist bei ihm um so auffälliger, als ihm eine staunenerregende Fingerfertigkeit zur Verfügung steht. In einem grossen Konzerte, in dem er u. a. nicht weniger als drei Sonaten spielte, zeigte er alle seine grossen Vorzüge, die ihm die erste Stelle sichern, ohne seine Schwächen zu verhehlen; und ein gleiches lässt sich von dem Vortrag des Beethovenschen Esdur-Konzertes sagen, mit dem er das II. Wüllner-Konzert, von dem gleich noch die Rede sein soll, ausstattete. Signora Tua ist nicht minder dieselbe geblieben, die sie war. Ich will nicht verhehlen, dass ich damit meine, dass, was bei dem 53jährigen Rubinstein ein unbedingtes Lob ist, bei der 18- oder 19jährigen Tua viel weniger als Lob ausgelegt werden kann. Reizend, wie je, mit tausend Pikanterien, mit den gelungensten Virtuosenkunststückchen ausgestattet (alles immer gleichmässig auf ihre Person und ihr Spiel bezogen), — gewährte sie dem ernsthaften Zuhörer nicht die Freude, sich in wahrer Kunst weiter fortgeschritten zu zeigen. In ihren alten Sachen von Sarasate, Wieniawski, Ernst u. s. w. war sie bezaubernd, wie je; und leicht erregbaren Leuten soll es unbenommen sein, noch viel verschiedene Ausdrücke des Entzückens anzuwenden, in dem Mendelssohn'schen Konzert, das sie zum ersten Male spielte,

zeigte sich die Grenze ihres Könnens, und zugleich ein Gebiet, das von Vielen mit sehr viel bedeutsamerem Gelingen beherrscht wird. Der Besuch eines Tua-Konzertes ohne Zuhilfenahme eines Opernglases, (man müsste denn so gute Augen haben, wie ich sie mir gar nicht vorstellen kann), wäre immer nur ein halber Genuss; und diese Thatsache ist auch eine Art von Kritik.

Im übrigen wäre von Virtuosen-Konzerten nur noch das des Herrn **von Makomaski** zu erwähnen, der sich aufs neue als ein Geiger mit einem grossen, männlich-schönen Tone und sehr geläufiger Technik erwies. Fräulein **Schmidtlein**, unsre tüchtige Altistin, veranstaltete im Vereine mit Frau von Schultzen-Asten und den Herren v. d. Meden und Stange ein Vokalkonzert, in dem sie ihren alten Vorzügen noch den neuen erhöhter Wärme im Ausdrucke hinzufügte. Ihre Stimme klang sehr schön; das ganze Konzert war wohlgelungen. Ueber das Konzert von Fräulein Therese Zerbst wird von andrer Seite berichtet werden.

Im Tonkünstlervereine war ein Abend einer Reihe von Kompositionen von Ad. Cebrian gewidmet, die sich durch Noblesse und zarten, wenn auch etwas gleichmässigen Stimmungsgehalt auszeichneten.

Zum Schlusse sei mir erlaubt, auf das oben erwähnte **Wüllner**-Konzert noch mit einem Worte zurückzukommen. Das Orchester spielte (ausgezeichnet!) Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouverture, Rubinstein's von früher her bekannte dramatische Sinfonie, deren II. und III. Satz besonders gefielen, und, als Novität, ein hoch interessantes Variationenwerk von J. Nicodé, das wegen seiner Kühnheit manchen Widerspruch weckte, aber wegen des darin ausgesprochenen bedeutsamen Talentes die vollste Würdigung der Kritik verdient. *O. Eichberg.*

Die jugendliche Konzertsängerin Fräulein **Therese Zerbst** lieferte uns in ihrem am 14. November in der Singakademie veranstalteten Konzert den Beweis, dass sie sich zu einer unserer bedeutendsten Liedersängerinnen entwickelt hat. Die jugendlich frische, klangvolle und umfangreiche Stimme, um deren vortreffliche Ausbildung sich Herr O. Eichberg verdient gemacht hat, die tiefe Empfindung, welche aus ihren Vorträgen spricht, das warme, volle Leben, das jedem Tone ihrer Kehle entspriesst, sowie die fein nüancirte, echt musikalische Vortragsart rissen das Publikum zu lebhaftem Beifall hin. Ich hörte von ihr Schumann's Lied „Der Page", zwei Lieder aus Hafisa von O. Eichberg, — die mit vornehmer Haltung grosse Wärme der Empfindung und charakteristische Gestaltung vereinigen, — Goethe's Mailied von Heubner, das sich durch seine Frische besonderen Beifalls zu erfreuen hatte, und im Verein mit Herrn Hauptstein, einem ihrer würdigen Partner, die wunderschönen Lieder Jung Werners und Margareta's aus Scheffel's „Trompeter" von H. Riedel, die unter den zahlreichen Kompositionen dieser Dichtung unstreitig den ersten Rang einnehmen. Ganz ungetrübten Genuss würde der Gesang des Fräulein Z. gewähren, wenn es ihr gelänge, die tiefere Stimmlage noch klangvoller zu gestalten und die Endsilben der Wörter im schnelleren Tempo besser zur Geltung zu bringen. Unterstützt wurde das Konzert durch die Herren Sandow und Felix Meyer. Ersterer spielte eine grade nicht sehr anziehende Romanze für Violoncell von H. Hoffmann, letzterer ein Nocturne von Chopin mit inniger Empfindung und eine reizende Kleinigkeit: „l'abeille" von Schubert zierlich und mit Anmuth. *Emil Breslaur.*

In unserm Nachbarörtchen Steglitz veranstaltete die dortige „Akademie für Musik" von **C. Danysz** am Sonntag d. 4. Nov. eine Aufführung ihrer Schüler und Schülerinnen, welcher wir zum Theil beizuwohnen in der Lage waren. Dieselbe gab uns den Beweis, dass die trefflichen Prinzipien, auf welche dieses Institut nun schon eine lange Reihe von Jahren seine Wirksamkeit gründet — vor allem Solidität der Ausbildung und guter Geschmack — auch heut noch unverändert dort fortwalten. Das Programm war sehr reich. Ueber denjenigen Theil, den Ref. versäumen musste, wurde ihm mitgetheilt, dass die Leistungen überall anerkennenswerthe gewesen, und dass unter ihnen sich der Vortrag der „Frühlingsbote" von Spindler und des Hochzeitsmarsches von Mendelssohn (vierhändig) durch Abrundung ausgezeichnet hätte. Von den Nummern, die wir selbst gehört, können wir ebenfalls durchgehend Lobenswerthes sagen, und möchten daraus hervorheben: das H-moll-Capriccio von Mendelssohn mit einem zweiten Klavier zum Ersatz des Orchesters, dessen Prinzipalstimme von der noch recht jungen Spielerin mit einer sehr achtenswerthen Fertigkeit und Sicherheit ausgeführt wurde; ferner einige Gesangsvorträge, unter denen besonders ein frisches und schwungvolles Lied von Danysz („Mein Herz, thu' dich auf") interessirte und durch die lebendige Vortragsweise der Sängerin zu schöner Wirkung gelangte. *William Wolf.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Im diesjährigen Kultusetat sind 6700 Mark für die Königliche Hochschule für Musik und das Kircheninstitut ausgesetzt, dann 900 Mark zur Ertheilung von Extrastunden im gregorianischen Kirchengesange und dem Klavierspiel.

— Herr Kommerzienrath Kaps in Dresden, einer der Juroren auf der Amsterdamer Ausstellung erhielt das Ritterkreuz des Niederländischen Löwen-Ordens.

— Prof. Carl Riedel in Leipzig wurde von der Universität Leipzig, Prof. Ed. Grell von der Universität Berlin zum Ehrendoktor ernannt. Der Kirchenmusikdirektor Lützel in Zweibrücken erhielt vom König von Bayern den Professor-Titel.

— Von Emil Breslaur's Notenschreibschule (Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig) erschien soeben die dritte Auflage. Die erste erschien im Jahre 1879.

— Hofmusikdirektor Bilse brachte vor kurzem

die Verwandlungsmusik und die Tempelscene aus dem ersten Akt des Parsifal zur Aufführung. Die Tempelscene hat der geschätzte Dirigent selbst mit grossem Geschick für Orchester übertragen. Das Werk, so schwer verständlich es auch denen, welche die Partitur nicht kennen, in dieser Gestalt sein mag, fand grossen Beifall, wozu die vorzügliche Aufführung wesentlich beitrug. E. B.

— Der Flügel, welchen Anton Rubinstein im zweiten Wüliner-Konzert gespielt hat, ist der fünfzehntausendste, welcher aus der berühmten Pianofabrik des Herrn Carl Bechstein hervorgegangen ist.

— Am 26. November starb der weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes hinaus bekannte, um die Kultur des Volksliedes hochverdiente königliche Musikdirektor, Prof. Ludwig Erk, im nahezu vollendeten 77. Lebensjahre. Zahlreich sind seine Liedersammlungen. Die Reihe derselben begann 1828 mit den „Schulliedern“, denen sich als Fortsetzung und Neubearbeitung 1839 der „Liederkranz“ anschloss. Das Hauptwerk Erk's ist sein „Liederhort“, eine Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien. (Berlin, Enslin 1856.)

— Soeben erschien im Verlage von Kahnt in Leipzig eine kleine Vorschule für Klavier von Heinrich Seeber, dem Erfinder der von mir zu wiederholten Malen empfohlenen Fingerringe (Fingerbildner). Dieselbe soll als Erläuterung und Anleitung zur Anwendung des Fingerbildners dienen und enthält ausser einer Beschreibung der Ringe und der Bildnertasten, die in Form eines Lineals 2 Oktaven stumme, mit Noten bezeichnete Tasten darstellen, eine Anzahl Uebungen, die allen denen willkommen sein werden, die bei ihren Schülern die Fingerringe zur Anwendung bringen. E. B.

— In Paris starb der verdienstvolle Musikverleger und Herausgeber des „Ménestrel“ Louis Heugel im 68. Lebensjahr.

— Die Preisaufgabe der belgischen Akademie der Wissenschaften „Étude critique sur la vie et les oeuvres de Grétry“ wurde von Herrn Michel Brenet in Paris gelöst, und der Autor erhielt die goldene Medaille im Werthe von 800 Frcs. zugesprochen.

— Ein Bankerott neuester Gattung ist derjenige der Société nationale des Orphéonistes lillois, des ältesten und bedeutendsten Gesangvereins der Stadt Lille und überhaupt eines der ersten Gesangvereine Frankreichs. Unter den auf Betreiben der Gläubiger beschlagnahmten, dem Verein gehörigen Gegenständen befinden sich sechs grosse goldene oder silbervergoldete Lorbeerkränze, zwanzig grosse goldene Medaillen, neunzehn silberne Medaillen, eine prachtvolle Vase aus Sèvresporzellan, welche der Verein als Preise bei Gesangfesten erhalten hat. Dieselben werden nun öffentlich versteigert werden. Seit seinem Bestehen hat dieser Gesangverein durch Musikaufführungen über 250 000 Frcs. zu wohlthätigen Zwecken aufgebracht, sonstige wohlthätige Leistungen gar nicht gerechnet. Der Verein hatte voriges Jahr ein Gesangfest veranstaltet, welches grosse Summen verschlang. Noch mehr kosteten ihm die Feste, welche er nachträglich veranstaltete, um seine auf demselben errungenen Siege zu feiern. Dadurch wurden nicht nur die reichen Mittel des Vereins aufgezehrt, sondern auch eine Schuldenlast von über 30 000 Frcs. geschaffen.

Hamburg. Die beiden neuesten Bühnenwerke Anton Rubinstein's, das biblische Drama „Sulamith“ und die einaktige komische Oper „Unter Räubern“, haben unter Leitung des Komponisten ihre erste Aufführung am 8. November im Hamburger Stadttheater erlebt. Das erstere Werk findet in der Presse grosse Anerkennung, die einactige Oper hingegen wird als nicht gelungen bezeichnet.

Köln. Am 14. November gelangte die Oper des englischen Komponisten Thomas: „Esmeralda“ zur ersten Aufführung. Der Erfolg derselben wird als ein bedeutender geschildert.

Krefeld. Am 13. November gelangte im zweiten städt. Abonnementskonzerte eine neue Komposition von E. H. Seyffardt für Altsolo, Chor und Orchester zur Aufführung, womit dieser junge Meister das Stipendium der Mendelssohnstiftung gewann. Das Werk, dem als textliche Grundlage das Geibel'sche „Schicksalslied“ dient, gefiel sehr und mit Recht. Es ist kein Werk eines Anfängers, sondern der Anfang eines Meisters, ein Anfang, dem recht zahlreiche Fortsetzungen zu wünschen sind. Dem Komponisten, der die Novität selbst dirigirte, wurde am Schlusse ein Lorbeerkranz überreicht. Frl. Herm. Spiess aus Wiesbaden, die berühmte Altistin, feierte in den Altsoli seltene Triumphe.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

L. Steinmann: 3 Klavierstücke. Spinnerlied, Jagdlied, Gute Nacht. Op. 2. Potsdam, A. Stein.

= Mendelssohn, Lied ohne Worte Nr. 18.

Zu 4 Händen.

August Reissmann: Ein Jugendtag, 6 leichte Stücke. op. 44. Bremen, Praeger und Meier.

= Mozart, D-dur-Sonate zu 4 Händen.

Meinungs-Austausch.

Erklärung.

Der Beurtheiler meiner Brochüre „Ueber die Unzulänglichkeit des heutigen Musikstudiums“ in No. 22 d. Bl. (Herr S.) bemüht sich, statt auf die Sache selbst einzugehen, meine Beweggründe, meine Gesinnung, meine Mittel und meine Ziele als die allerverwerflichsten darzustellen.*) Ueber dieses Verfahren selbst enthalte ich mich jeder Aeusserung, da eine derartige Kritik bei jedem Leser ihre gerechte Würdigung findet. Im Interesse der durch meine Brochüre

*) Habe ich aus der Kritik des Herrn S. nicht herauszulesen vermocht. E. B.

vertretenen Sache halte ich mich aber für verpflichtet, folgende Erklärung abzugeben: Herr S stützt seine Verdächtigungen auf Annahmen, die ich allermildestens als auffällige Unrichtigkeiten bezeichnen muss. Sobald Herr S. seine Anonymität aufgiebt und mir in diesen Blättern oder anderwärts den nöthigen Raum verschafft, bin ich gern erbötig, diese meine Erklärung für jeden einzelnen Punkt der Kritik des Herrn S. als begründet nachzuweisen. O. Tiersch.

Herr S., dem ich von der vorliegenden Erklärung Kenntniss gegeben, antwortet darauf folgendermaassen:

Wer mit einer Schrift in die Oeffentlichkeit tritt, darf sich nicht wundern, wenn ein Leser sich einmal über den Eindruck auslässt, den sie auf ihn gemacht hat. Ich kann nur dabei bleiben, dass der ganze erste, einleitende Theil der Broschüre den Eindruck macht, als ob er dem Haupttheile nur als Folie dienen solle, und als ob das persönliche Element doch etwas zu sehr vorwiege. Eine Kritik der Vorschläge des Vfs. war durchaus nicht beabsichtigt, da dieselbe für den Fall, dass in Bezug auf das Musikstudium in Deutschland wirklich ein Nothstand vorhanden sein sollte, wohl annehmbar sind und sich als praktisch ausführbar erweisen dürften. Bei Erörterung wissenschaftlicher Fragen sollte ein Schriftsteller immer so wenig als möglich das Persönliche als Staffage benutzen. Soweit ich den Herausgeber dieser Zeitschrift kenne, wird er gern bereit sein, Herrn O. Tiersch den gewünschten Raum in derselben zu verstatten, um meinen Irrthum in ein helles Licht zu setzen und den Lesern das Geheimniss seiner Motive anzuvertrauen. Wer sich ein Urtheil in dieser Angelegenheit bilden will, dem können wir nur rathen, die Broschüre selbst zu lesen. S.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Nächste Sitzung Dienstag, 11. Dezember, im Saale des Herrn Stappenbeck, Friedrichstr. 236. Tagesordnung: 1) Vortrag des Herrn Dr. Alfred Kalischer „Ueber Dr. Martin Luther's Bedeutung für die Tonkunst“, 2) Gesangsvorträge der Konzertsängerin Frl. Martha Ramme (Kompos. von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann).

Meine Privatwohnung und Redaktion der musik-pädagogischen Zeitschrift der „Der Klavier-Lehrer“ befinden sich jetzt

Oranienburgerstr. 57, nahe der Friedrichstr.

Prof. Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verlag von **D. Rather** in **Hamburg.**

Soeben erschien:

Vergleichende theoretisch-praktische

KLAVIER-SCHULE.

Eine Anweisung
zum Studium
der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke
nebst ergänzenden Materialien
von

Dr. Hugo Riemann.

I. Theil.	System. (Buchdruck in 8°.) netto	*M* 2.50.
II. Theil.	Methode. (Buchdruck in 8°.) -	: 2.50.
III. Theil.	Materialien. (Gr. Musikformat)	
	Heft 1. Elementarschule . . -	- 4.—.
	Daraus einzeln: Anhang, Tonleitern . . . . -	- 1.50.
	Heft 2. Technische Vorstudien -	- 4.—.
	Heft 3. Ornamentik . . . . -	- 1.50.
	Heft 4. Rhythmische Probleme-	- 1.50.

Eingeführt am Konservatorium zu Hamburg.

Herr Dr. Hans von Bülow schrieb dem Autor u. A. über die Schule, die er als „ein urvortreffliches Werk" bezeichnet:

„Wohl hatte ich von dem Autor, als einem der wenigen Musikpädagogen, welche sich rühmen können, mit der ganzen Bildung ihrer Zeit bewaffnet zu sein, ein bedeutendes reifes Werk erwartet: die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspiels hatte ich nicht erwartet."

Ausführlicher Prospekt steht durch jede Musikalien- oder Buchhandlung gratis zur Verfügung.

Wilh. Tschirch,

Classisches Jugend-Album.

68 berühmte Stücke in sehr leichter Bearbeitung für Pianoforte und Violine. *M* 2.

Für den Unterricht wie zur Unterhaltung ein ganz vortreffliches Werk. [84]

Steingräber Verlag, Hannover.

Ibach's rationeller

Klavierhandleiter

ist der allein wirklich gute und empfehlenswerthe Apparat zur Bildung einer guten Handhaltung beim Klavierspiel; er übt genaue Controle, bietet dem Schüler keine Stütze und korrigirt fehlerhafte Bewegungen und Haltungen der Hand.

Preis Mk. 15.—.

Rud. Ibach Sohn,

Königl. Hof-Pianoforte Fabrik.

Barmen. 40. Neuerweg. **Koeln.** Unter Goldschmied 38.

Adresse gefl. genau zu beachten. [78]

Prakt. Weihnachtsgeschenke

sind die patent. **Klavierlampen** von **Robert Rühe** in **Landsberg a./W.** Preislisten stehen franco zu Diensten. [88]

Schwalm, Robert,

Classische Kinderstücke.

100 mustergiltige Sätzchen unserer grössten Meister, leicht spielbar und ohne Octavenspannung (Supplement zu jeder Clavierschule). Mit Fingersatz. M. 2.

☞ **Der auserlesenste Stoff für instructive Zwecke: 25 Sätzchen aus Sinfonien, 25 aus Kammermusikwerken, 25 aus Chorwerken. 25 aus Opern. Ein Vorstudium für Jedermann, ein Nachschlagebuch für später.** [86]

Steingräber Verlag, Hannover.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** erschien soeben:

Jensen-Album.

Zwölf auserlesene Lieder von Adolf Jensen,

für Pianoforte übertragen von

Theodor Kirchner.

Mit dem Portrait und Facsimile Adolf Jensen's.
Elegant cartonirt *M*. 3 netto. [89]

Musikalien

für das

Weihnachtsfest.

Im Verlage von **Praeger und Meier** in **Bremen** erschienen und durch alle Musikalienhandlungen vorräthig: [80]

	M	*₰*
Schwarwenka, Ph., op. 34. Aus der Jugendzeit. 10 leichte Klavierstücke in 2 Hft. à	2	—
— — op. 45. Festklänge für die Jugend. 8 leichte Klavierstücke, allen jungen Spielern gewidmet. Inhalt: Zum Eingang, (Choral) Marsch. Capriccietto. Lied. Dämmerstunde. Tanzreigen. Scherzino. Tarantella. Preis I. Heft *M* 2. II. Heft *M* 2,30. Complet	3	—
Reissmann, A., op. 44. Ein Jugendtag. 6 leichte Stücke f. Pianoforte zu 4 Händen. I. Heft *M* 1,80. II. Heft	2	80

Ferner erschien soeben: **Philipp Scharwenka's** neueste Klavierkomposition. **Scherzo,** op. 50. Eugen d' Albert gewidmet. Preis 2 Mark.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Bearbeitungen von A. Wilhelmj.

	M	*₰*
Polonaise von Fr. Chopin. Op. 26, Nr. 1 Cis-moll. Transcription für Violine und Pianoforte. Neue Ausgabe	2	—
Notturno v. Fr. Chopin. Op. 27, Nr. 2 Des-dur. Transcription für Violine u. Pianoforte	2	—
Notturno von Fr. Chopin. Op. 37, Nr. 1 G-moll. Für Violine und Orchester. Partitur *M* 2.50. Stimmen	2	75
Dasselbe für Violine und Pianoforte. Neue Ausgabe	1	75
Militärconcert nach C. Lipinski. Zum Concert-Vortrag. Mit Orchester. Mit Pianoforte. (In Vorbereitung).		

[91]

Verlag von N. SIMROCK in Berlin.

Soeben erschienen!

Hugo Riemann's

Phrasirungs-Ausgabe.

Neue instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke
mit **Ersetzung** der **Legatobögen** durch **Phrasenbögen.**

I. Band:

W. A. MOZART's KLAVIER-SONATEN.

Progressiv geordnet und mit Fingersatz versehen
von
Dr. Hugo Riemann
Lehrer am Conservatorium zu Hamburg.

Preis in 1 Bande 6 Mark.

No. 1 bis 18 einzeln à 50 Pfennige bis 1 Mark.

Prospekt wird auf Wunsch **gratis** und **franko** zugesandt.

„Wir kennen keine bessere, lusterregendere und lusterhaltendere, ja Lust und Fleiss steigerndere Schule.“ *)
Signale für die musik. Welt, Leipzig.

*) **G. Damm, Clavierschule und Melodienschatz.** 34. Auflage. ℳ 4,—. In Halbfrzbd. ℳ 4,80.
Uebungsbuch, 76 kleine Etuden von Raff, Kiel u. A. 8. Auflage. ℳ 4,—. In Halbfrzbd. ℳ 4,80.
Weg zur Kunstfertigkeit, 120 grössere Etuden, 3 Bände. 6. Auflage. ℳ 6,—. In 2 Halbfranzbänden ℳ 7,60. [87]

„Sehr werthvolles Uebungsmaterial!“
Der Klavierlehrer, Berlin, 3. December 1881.
Steingräber Verlag, Hannover.

Pianinos 20 Mark monatlich. | **Weidenslaufer, Berlin,** Dorotheenstr. 88. Preiscourant kostet nichts.

Verlag von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Palestrina's Werke.

Soeben erschienen:
56 Fünfstimmige Madrigale
(Erstes und zweites Buch)
von [92]
Pierluigi da Palestrina.
(Band 29 der Gesammtwerke).
Herausgegeben von **Franz Xaver** [illegible]
Preis brochirt ℳ 15.—. In Leinenband [illegible] nover.
Lateinische Ausg. [Halbfranzbd.] [illegible]
Bei Subscriptionsbezug brochirt ℳ [illegible] Berlin

Wir erlauben uns die erg. Mittheilung, dass wir wie bisher auch für das Jahr 1883 **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. (genau wie die vorjährigen) haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer“.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg),
Dr. **Ferdinand v. Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig),
Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

No. 24. | **Berlin, 15. Dezember 1883.** | **VI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Der **„Klavier-Lehrer“** bringt in der nächsten Zeit folgende grössere Aufsätze:

L. Köhler: Haydn's und Clementi's Sonaten nach der Schwierigkeit geordnet.
„ Ueber das Arpeggio auf dem Klavier.
Dr. **Hugo Riemann:** Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerthe für die Taktschläge.
C. Witting: Das Transponiren als Finger- und Gedankenübung für Klavierspieler.
Hofkapellmeister **A. Schlösser:** Das Zeitalter der Familie Scarlatti (Domenico).
Anna Morsch: Die Theorie der Mensuralmusik.
H. Germer: Kritische Rekonstruktion in Beethoven's C-dur-Klavier-Konzert.
E. L.: Philipp Emanuel Bach.
Schwarzlose: Analyse der ersten Fuge in Bach's wohltemperirtem Klavier.
E. Pauer: Die Kunst des Vomblattspielens und die Entwickelung des Gedächtnisses.

Mozarts Klavier-Sonaten in ihrer Folge beim Unterricht.

Von **L. Köhler.**

In dem Folgenden habe ich nur allemal die ganze Sonate im Sinne gehabt, und namentlich den Hauptsatz abgewogen. Während ich bei früherer Feststellung der Reihenfolge von Beethovens Sonaten (in No. 12, 1882) auch die einzelnen Sätze ordnete, unterliess ich dies bei den oben angezeigten. Ist bei Beethoven kein einziger Satz (op. 45 u. 79 als Nebenwerke ausgenommen) vorhanden, der nicht des Meisters Blut und Leben enthielte, giebt es bei Mozart, Haydn und Clementi manches, das nur leichtweg komponirt wurde und wenig Werth hat; auch lassen sich eine grössere Anzahl Mittelsätze nicht recht in der Schwierigkeitsstufe unterscheiden. Dies letztere trifft zum Theil auch bei den Hauptsätzen zu: es ist dem Leser überlassen, sich so manche nacheinander gestellte Sonaten unter eine Nummer zu denken. Dies gilt z. B. von Mozarts A-moll-Sonate und von der in F-dur 3/4 Takt; auch die C-moll-Fantasie konkurrirt mit beiden. Derartige zweifelhafte Folgestellungen kommen öfter vor; beinahe alle einander nahe stehende Sonaten könnten mit einander vertauscht werden. Man muss deshalb die Reihe mehr im weiten Ganzen, als im engern einzelnen betrachten, namentlich die entschieden leich-

testen und schwersten Sonaten auseinander halten. —

Die zwei Fragezeichen in der Mozartschen Reihe betreffen Streitpunkte. Breitkopf und Härtel sagen, es sei nicht festgestellt, ob die B-dur-Sonate $^4/_4$, welche hier als die 6. von unten steht und 5 Sechzehntel Auftact hat, wirklich von Mozart sei. — Die vorhergehende Sonate in B-dur $^3/_4$ hat eine begleitende Violinstimme, diese aber, wie ich glaube, erst nachträglich (ad lib.) erhalten. Ich nehme sie als ursprüngliche Solo-Klaviersonate, während andere meinen, sie sei mit Violine gedacht!

Zum Gebrauch der untenstehenden Tabelle sind nur wenige Worte zu sagen. Bekanntlich sind die Mozartschen Sonaten nicht mit Opuszahlen von dem Komponisten versehen worden. Man pflegte zu jener Zeit noch nicht so zu bezeichnen; was man von Opuszahlen bei Mozart findet, stammt nicht von seiner Hand. Auch haben nur einige vereinzelte Sonaten Opuszahlen, die für Niemand Werth haben können, weil sie nicht in allen Ausgaben angedeutet sind. Die Sonaten sind bei verschiedenen Verlegern herausgekommen, theils alle, theils in einer Auswahl und in durchweg verschiedener Reihenfolge fast immer mit anderer Benummerung. Es ist also unmöglich, eine Sonate durch Nennung einer Nummer kenntlich zu machen, denn die betreffende hat fast in jeder andern Ausgabe eine andere Nummer.

Herr Ernst Challier hat sich nun das Verdienst erworben eine „Sonaten-Tabelle“ anzufertigen, in welcher nicht nur die Sonaten Mozarts, sondern auch die von Clementi und Haydn, nach Tonarten alphabetisch geordnet und nach allen Ausgaben bezeichnet sind.

Man sieht nun in den mit den betreffenden Verlegern angedeuteten Rubriken, welche Nummer jede Sonate in jedem Verlage hat. Ich meinerseits habe, auf den Wunsch des Redakteurs dieser Blätter, die Challiersche nach alphabetischer Tonartfolge geordnete Reihe in eine Folge nach dem ungefähren Schwierigkeitsgrade geordnet, womit die Wahl für den Unterricht, wie auch für denjenigen erleichtert ist, welche, für sich allein spielend, Grund haben, sich nach ihrer technischen Fähigkeit zu richten, wo es eine Auswahl gilt.

Die Reihenfolge der Sonaten von Haydn und Clementi folgt später.

NB. Die kleine Zahl gehört der grossen Ausgabe der Sonaten im selbigen Verlage an. — Die Sterne bedeuten die in ihren ersten Sätzen nicht zu umgehende Sonaten.	André.	Bote & Bock.	Breitkopf & Härtel. (Dörffel & Reinecke.)	Cotta. (Lebert.)	Fürstner.	Hallberger. (Moscheles.)	Holle. (Stolze.)	Kahnt. (Horn. Papperitz.)	Litolff. (Winkler.)	Peters. (Köhler.)	Schlesinger. (Putsch.)	Simrock. (Czerny.)	Simrock. (Riemann.)	Steingräber. (Door.)
* Sonate in C-dur. (op. 112.)	6	15	16 $_{15}$	1	17	7	17	15	15	15	1	15	1	1
* — C-dur.	11	8	8 $_{7}$	11	9	13	8	8	8	8	17	4	6	—
* — C-dur	3	2	1 $_{10}$	3	12	5	1	2	2	2	3	7	4	—
— B-dur	10	17	9 $_{3}$	8	3	11	9	17	17	17	18	3	10	—
— D-dur	15	10	5 $_{6}$	15	6	16	5	10	10	10	9	12	14	—
— Es-dur	9	9	12 $_{4}$	—	4	10	12	9	9	9	5	16	9	—
— D-dur. (op. 59.)	13	3	7 $_{9}$	13	7	3	7	3	3	3	16	6	8	—
* — G-dur	8	14	13 $_{5}$	2	5	8	13	14	14	14	8	17	3	2
— C-dur	7	16	10 $_{1}$	5	1	9	10	16	16	16	6	1	11	—
* — F-dur	19	5	— —	4	10	19	19	5	5	5	2	13	—	3
* — F-dur	12	11	11 $_{2}$	6	2	14	11	11	11	11	4	2	5	4
* — F-dur. (op. 61.)	16	6	3 $_{12}$	7	14	12	3	6	6	6	7	9	2	5
— C-moll. (op. 47.)	21	20	— —	—	—	—	—	—	—	—	20	—	—	—
* — B-dur	14	4	4 $_{13}$	10	11	15	4	4	4	4	15	10	7	7
* — ? B-dur	20	—	14 $_{16}$	—	—	20	—	—	—	—	12	—	—	—
* — ? B-dur	2	19	— —	12	—	4	16	—	—	—	10	—	—	—
* — F-dur	17	1	— —	17	16	17	14	1	1	1	14	11	15	9
* — D-dur. (op. 113.)	18	13	15 $_{17}$	14	18	18	18	13	13	13	13	14	17	8
* — A-dur	4	12	2 $_{11}$	9	13	6	2	12	12	12	11	8	13	6
* — A-moll	5	7	6 $_{8}$	16	8	2	6	7	7	7	19	5	16	10
* Fantasie u. Sonate C-moll (op. 11.)	1	18	17 $_{14}$	18	15	1	15	18	18	18	21	18	18	11

In der Riemann'schen Ausgabe (Berlin N. Simrock) fehlt die F-dur-Sonate (Steingräber 3, Litolff 5). Dr. Riemann hat sie wahrscheinlich aus dem Grunde fortgelassen, weil er sie mit den Herausgebern der Breitkopf & Härtel'schen Mozartausgabe ursprünglich für Violine und Klavier geschrieben hält. Dem wird aber von L. Köhler und anderen widersprochen. Ferner fehlt die Fantasie der C-moll-Sonate, weil sie nicht als Einleitung zu dieser, sondern als selbstständiges Werk gedacht ist. Dagegen hat Riemann die B-dur-Violin-Sonate ¾ Takt aufgenommen, die nach Jahn für Klavier allein komponirt sein soll, da die Violinstimme aller Selbstständigkeit entbehre und so geartet sei, dass sie schwerlich Mozart zugeschrieben werden dürfe.
E. Breslaur.

---

30 Thesen über die Theorie der Triole, Quintole und Septole.

Von **Alfred Chr. Kalischer.**

Hiermit übergebe ich dem denkenden Leser verschiedene Thesen, resp. Definitionen über die von mir aufgestellte Theorie der Triolen, Quintolen und Septolen, deren nähere Begründung und Illustration durch Notenbeispiele einer gelegeneren Zeit überlassen bleiben muss.

I. Unter einer Triole versteht man diejenige Eintheilung einer Notenquantität in Noten nächst tieferer Grösse, bei welcher die Note nicht durch die übliche Zahl zwei, sondern durch die Zahl drei dividirt wird. Oder: Eine Triole ist eine in Drittel zerlegte Notengrösse.

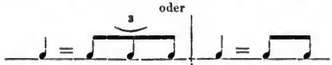
II. Während sich gemeinhin alle Noten höherer Qualität zu denen der nächst kleineren Geltung wie 1 : 2 verhalten, ist das Verhältniss bei den Triolen wie 1 : 3 (bei den Quintolen wie 1 : 5 und bei den Septolen wie 1 : 7).

III. Die Triolen-Noten stellen in der Musik ausnahmsweise Drittel eines Ganzen dar, während in der Regel jede Note als Hälfte eines Ganzen anzusehen ist, z. B.:



1 Ganze = $^1/_3 + {}^1/_3 + {}^1/_3$ | 1 Ganze = $^1/_2 + {}^1/_2$,

oder



$^1/_4$ als Grösse genommen = $^1/_{12} + {}^1/_{12} + {}^1/_{12}$ ($^3/_{12} = {}^1/_4$) | $^1/_4 = {}^1/_8 + {}^1/_8$

IV. Die Division durch die Zahl 2 gilt als in musikalischer Grundnatur begründet und wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Nur wo andere von dieser Grundregel abweichende Eintheilungen eintreten, wird dieser Prozess durch die entsprechenden Zahlen angedeutet; also bei der Triole durch die Zahl 3, bei der Quintole durch die Zahl 5 u. s. w.

V. Der künstlerischen Anschauung nach bedeutet das Wesen der Triole, dass die zwei Hauptarten unserer Taktbildung, nämlich der gerade zweitheilige und der ungerade dreitheilige Takt zu einer höheren harmonischen Einheit verbunden werden.

VI. Die natürliche Basis aller Rhythmik ist die zweitheilige Taktordnung; auch die dreitheilige Taktordnung ist immer wieder auf die zweitheilige Ordnung — mit gleichdauernder Thesis und Arsis — zurückzuführen.

VII. Durch das Triolenwesen vollzieht sich praktisch die innige Verbindung beider Taktordnungen, wobei der zeitweilige Takt immer als das eherne Fundament aller Takteintheilung bestehen bleibt.

VIII. Der bunte Wechsel von halbirten und gedrittelten Noten kann sowohl in einer und derselben Stimme, als auch in zwei verschiedenen Stimmen von statten gehen.

IX. Die musikalisch-mathematische Probe ergiebt sich immer dadurch, dass Triolenfiguren mit anderen zweitheiligen Figuren durch den Taktrhythmus doch wieder unter einen Hut, d. h. unter dieselbe Maasseinheit zu bringen sind, z. B.:

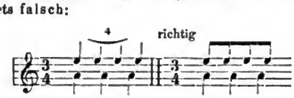


$^2/_2$ $^3/_3$ $^4/_4$ $^6/_6$ $^8/_8$ $^{12}/_{12}$

Alle hier dargebotenen Eintheilungen einer ganzen Note, die Brüche $^2/_2$, $^3/_3$, $^4/_4$, $^6/_6$, $^8/_8$, $^{12}/_{12}$ sind = 1, quod erat demonstrandum.

X. Von derselben Notenquantität können je zwei und je drei Noten als gleichwerthig (coordinirt) zusammengestellt werden: denn $^3/_3$ und $^2/_2$ bilden stets dieselbe Einheit (also ).

XI. Von derselben Notenquantität können je drei und je vier Noten als gleichartig (coordinirt) niemals zusammengestellt werden, denn $^3/_4$ oder $^3/_8$ können niemals = $^4/_4$ oder $^4/_8$ werden. Es ist also stets falsch:

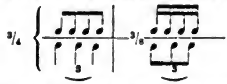


denn $^4/_8$ oder eine halbe Note kommt allerdings der in 3 Theile (Triole) zerlegten Halben gleich, oder $^4/_8 = {}^3/_6 = {}^1/_2$, q. e. d.*).

---

*) Einer derartigen falschen Rhythmus-Orthographie begegnet man in modernen Komposi-

XII. Eine Triolengruppe kann nur mit vier Noten nächst kleinerer Quantität zusammengestellt werden,

also


XIII. Die Triole stellt eine Umwandlung des $^3/_2$-Takts in den $^2/_2$-Takt, des $^3/_4$ Takts in den $^2/_4$-Takt, des $^3/_8$-Takts in den $^2/_8$-Takt u. s. w. dar.

XIV. Treten in dreitheiliger Taktordnung im Gegensatz zu den dreitheiligen Worten zweitheilige Gruppen der gleichen Notenquantität auf, so deutet dies auf ein momentanes Uebergehen der dreitheiligen Ordnung in die elementare zweitheilige hin.

XV. Weil wir neben dem zweitheiligen und dreitheiligen Takte allenfalls noch fünftheilige und siebentheilige Taktarten sanktioniren, sind auch Quintolen und Septolen zulässig und begreiflich.

XVI. Wird eine Note durch die Zahl fünf dividirt, so entsteht eine Quintole; wird eine Note durch die Zahl sieben dividirt, so entsteht eine Septole.

XVII. Die Quintolennoten sind Fünftel, die Septolennoten Siebentel eines Ganzen, also ♩♩♩♩♩ (5) = ♩♩♩♩ (4), oder $^5/_5$ = $^4/_4$; desgl. ♩♩♩♩♩♩♩ (7) = ♩♩♩♩ (4), oder $^7/_7$ = $^4/_4$.

XVIII. Nach der höheren kunstästhetischen Ansicht vom Rhythmus veranschaulicht die Quintole die Verschmelzung der fundamentalen zweitheiligen Taktart mit der fünftheiligen; die Septole ähnlich die Verschmelzung der zweitheiligen mit der siebentheiligen Taktart.

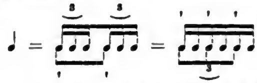
XIX. In dem Maasse, in dem die fünftheilige oder gar die siebentheilige Taktordnung seltner erscheint, als die dreitheilige, sind auch Quintolen und Septolen seltener als Triolen.

XX. Weil die Musik keine ungerade Taktordnung kennt, welche über die Siebentheiligkeit hinausgeht, kann es auch keine Notenfiguren geben, die eine grössere Theilungszahl als sieben offenbar machen. Darum sind alle sogenannten Nonolen (Novemolen) Undezimolen etc. als eitel Ballast über Bord zu werfen. — Alles Derartige ist auf Triolen, Quintolen und Septolen zurückzuführen.

XXI. Alle Notenfiguren, die wir durch Zahlen mit der lateinischen Endung ola kennzeichnen, dürfen nur den ungeraden Zahlen zukommen, weil damit betont wird, dass die elementare gerade Taktart in die ungerade übergeht.

XXII. Benennungen wie Duolen, Quartolen, Sextolen, Oktolen etc., ebenso deren Zahlsymbole (2, 4, 6, 8) sind als der musikalischen Logik widersprechend zu verwerfen.

XXIII. Die sogenannte Sextole ist nichts weiter als eine variirte Triole. Entweder stellt die Sextole eine Verbindung zweier Einzel-Triolen dar (Doppel-Triolen) oder eine in kleinere Notenworte zerlegte Triole.

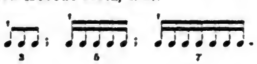


XXIV. Alle Editoren musikalischer Texte müssen dafür Sorge tragen, dass die geraden Zahlen 6, 12, 2, 4, 8, 10 etc. als Symbole für Tongruppen, die durch Zahlen mit der lateinischen Endung ola bezeichnet werden, ein für allemal ausgemerzt werden.

XXV. Ethymologisch ist das Wort Triole (Triola) höchstwahrscheinlich aus dem lateinischen Worte triplus, tripla, triplum (dreifach) abzuleiten. Triplum bedeutete in der Entwicklungszeit die Polyphonie, die zum Discantus hinzutretende dritte Stimme. Dem Tempus perfectum entsprach die Dreitheiligkeit der Note. So ward aus Triplum dann Tripola (= einer Dritteinote) oder Triola**). — Analog sind dann Quintola und Septola (Quintole und Septole) gebildet. (Septimole und Novemole sind demnach schon sprachlich unrichtige Benennungen).

XXVI. Will ein Komponist beliebige Notenmassen ohne bestimmte rhythmische Eintheilung anwenden, so thue er dies in kleiner vom Uebrigen abweichender Notenschrift. Zahlen über solche Tonreihen zu setzen, ist überflüssig. Solche Zahlen sind den Eselsbrücken gleich, asinorum numeri (Eselszahlen) zu nennen.

XXVII. Jede Tongruppe, die wir als Triole, Quintole oder Septole anerkennen sollen, darf nur einen einzigen Accent haben, z. B.:



XXVIII. Die sogenannten Sextolen (in Wahrheit Doppeltriolen oder zerlegte Triolen) in ihrer verschiedenartigen Accentuirung verhalten sich also wie 6 Achtel im Sechsachteltakte ($^6/_8$) zu 6 Achteln im Dreivierteltakte ($^3/_4$).

XXIX. Die auf ein Viertel gehenden $^1/_{16}$-Noten sind also entweder Doppeltriolen mit 2 Accenten auf 1 und 4, oder eine in Sechszehntel zerlegte Triole mit 1 Hauptaccent und 2 Nebenaccenten (auf 1, 3 und 5).

XXX. Im rhythmischen Geiste der Musik ist also nur das Wesen der Triole, Quintole und Septole begründet. Alles Weitere ist vom Uebel.

**) Wer zuerst das Wort Triole gebraucht hat, habe ich noch nicht in Erfahrung bringen können.

Logik und Konsequenz im Unterricht!

Von **Josef Walbrül.**

Aristoteles äussert sich in seiner Polit. I, 1 (2) finis „Gleich wie der Mensch, wenn er das wird, was er werden soll, das beste unter allen Geschöpfen ist, so ist er ohne Gesetz und Recht das schlimmste." Diesen Ausspruch möchte ich nun hier auf den Musikunterricht anwenden. Wenn er das wird, was er werden soll, also ein richtig geleiteter und aufgefasster Unterricht, dann ist er von bestem Erfolg, fehlt ihm aber das Recht und das Gesetz, also die Logik und Konsequenz, so wirkt er nur nachtheilig. In Wirklichkeit giebt es kaum etwas Beklagenswertheres als ein Musiker ohne Recht und Gesetz und ein Musikunterricht ohne Logik und Konsequenz. — Unter jener Logik wollen wir hier eine nach gesunden Vernunftsprinzipien aufgebaute, systematische Lehrmethode verstehen. Im allgemeinen wird nun durch die betreffende Klavierschule dem Lehrer das System und das logische Verfahren an die Hand gegeben, allein jene Angaben reichen nicht immer aus, und in vielen, ja oft in den meisten Fällen, muss der Lehrer selbst das Weitere veranlassen. Hier kann der Lehrer sich aber nur dann Erfolg versprechen, wenn er die weiteren Regeln und Gesetze ebenfalls auf einer vernünftigen Anschauung basiren lässt, und das thut er, wenn er Eins aus dem Andern folgert, und „wie" und „warum" ihm klare Begriffe sind. Durch ein solches logisches Verfahren lernt der Schüler auch selbst mit denken, und dies ist beim Unterricht von grosser Wichtigkeit. Fragen wir uns nun, worin die Logik besteht, so finden wir die Antwort, zuerst „in der vernünftigen Behandlungsweise des Unterrichtsmaterials" d. h. eine Bearbeitung bezw. Zurechtlegung des Stoffes die der Individualität und der intellektuellen Bildung des Schülers möglichst angepasst ist. Manches Einfache kann und muss oft für den einen Schüler erweitert werden, während umgekehrt oft manches gross Angelegte für den anderen Schüler wieder vereinfacht werden muss. Wie nun das Material logisch zu ordnen ist, das weiss jeder tüchtige Lehrer selbst, und ist es zu gewagt die Grenzen jenes unübersehbaren Gebietes ziehen zu wollen, allein nachstehende Punkte möchte ich doch als hauptsächliche aufstellen. Erstens: „logische Behandlung der Technik." Der Schüler muss möglichst unterrichtet sein über die Thätigkeit der zum Spielen nothwendigen Gliedmassen, damit er die technischen Anforderungen versteht. Hieran reihen sich dann möglich logische Entwicklungen technischer Formen, denn die Schwierigkeiten müssen a l l m ä h l i g kommen, um überwältigt zu werden. Besonders wichtig ist das logische Verfahren beim Fingersatz. Im allgemeinen gilt zwar die Regel, der bequemste ist der richtigste Fingersatz, aber oft weiss der Schüler nicht was wirklich bequem und daher richtig ist, sondern hält oft alles zufällig ihn nicht Genirende, für bequem und erlaubt. Die Gewohnheit so mancher Lehrer und Lehrerinnen, ganze Seiten mit Fingersätzen zu versehen, ist daher meist überflüssig und zeitraubend, ja sie untergräbt oft die Selbständigkeit des Schülers, Fingersätze müssen gelehrt, vom Schüler verstanden und selbst geschaffen, nicht aber mechanisch hingeschmiert werden. Der Schüler muss mit denken, und der Lehrer soll bloss die Kontrolle sein. Die sogenannten virtuosischen Fingersätze, wie wir sie bei Chopin, Tausig, Liszt u. a. finden, gehören selbstredend nicht hierhin. — Im Weiteren zähle ich noch hierhin: „die vernünftige Vorführung der Tonleiter," über die ich eingehender später reden will. Die Tonleiter muss in ihrer praktischen Behandlung dem Schüler ebenso klar sein, wie in ihrer theoretischen Aufstellung und ist alles planlose Spielen auch hier ohne Erfolg. Die logische Behandlung besteht also nicht in einem Durcheinanderjagen von bald in Terzen bald in Dezimen, bald in Gegen- oder gleicher Bewegung ausgeführter Tonleitern, sondern in der rationellen Vorführung jener Spielarten. Zuerst lerne man die Tonleiter mit jeder Hand allein, sehr gründlich, dann in Gegenbewegung, später in Parallel Bewegung und gehe dann allmählig über zu dem Spielen in Terzen, Sexten und Dezimen*).

Als zweiter Hauptpunkt, wo ein besonders logisches Verfahren am Platze ist, erscheint das Gebiet der Literatur. Man wähle nicht bloss Stücke, die technisch für den Schüler passen, sondern auch solche, die dem Wesen des Schülers, seiner Bildung möglichst angepasst sind. Für Kinder gebrauche man mit Vorliebe Melodien und Charakterstücke, die in den Gesichtskreis der Kinderwelt gehören. Aeltere, aber immerhin Anfänger belästige man nicht mit solchem Kleinkindermaterial, sondern gebe ihnen Ernsteres, ohne die Grenzen der Anforderung zu überschreiten. Ferner nehme man bei vorgerückteren Spielern möglichst Rücksicht auf die historische Entwicklung, also der verschiedenen Style und Schulen. — Was nun durch die Logik angebahnt worden, muss durch die Konsequenz erreicht werden, und nennen wir Konsequenz die stete Aufrechterhaltung dessen, was der Unterrichtsgang erfordert, oder einfacher, Konsequenz ist das Bestehen des Lehrers auf seine Forderungen. Diese Konsequenz im Unterricht ist ebenso nothwendig, wie die Logik, denn was nützt die vortreffliche Anleitung, wenn man nicht auf ihre Durchführung bestünde, oder was nützt ein guter Fingersatz, wenn man auf seine Anwendung Verzicht leistet? Was nützen schön zerlegte Takte, wenn man auf das Zählen verzichtet etc.? Namentlich der letzte Punkt, das Zählen, verlangt eine eiserne Konsequenz, an der es namentlich die Lehrerinnen oft fehlen lassen. — Nun könnte man noch von gewissen Bedingungen für ein richtiges konsequentes Verfahren sprechen, und zähle ich hierhin: in erster Linie, die nothwendige Autorität des Lehrers; sie ist es, die dem Schüler bürgen muss für die Wahrheit jener Forderung sowohl, wie für die Nothwendigkeit ihrer ganzen Durchführung; hierdurch erscheint jene Konsequenz auch nicht als Quälerei oder Pedanterie, als

*) Siehe den Lehrgang in meiner Technischen Grundlage p. 27. Breitkopf u. Härtel. E. B.

solche sie so oft von den Kindern aufgefasst wird, sondern bleibt eine im Interesse der Kunst und des Schülers nothwendige Forderung. Die Durchführung jener Konsequenz muss ferner in einer liebenswürdigen Strenge, und nicht in einem Ergreifen von Zuchtmittel oder dergl. bestehen, und namentlich hier ist Mässigung oft gebotene Pflicht, denn Schreien und dergl. gehören nicht in die Musikstunde. Sind somit Logik und Konsequenz im Unterricht gepaart, dann kann Grosses erreicht werden, denn solch ein richtiger Unterricht, ein Unterricht mit Recht und Gesetz, übt einen bedeutenden Einfluss aus auf die Entwicklung bezw. Ausbildung des Talentes d. h. des Verstandes, da wir Talent eine Vollkommenheit der Denkkraft, insbesondere des Verstandes nennen können.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 7. Dezember.

Das dritte **Wüllner-Konzert** brachte zwei Novitäten. Die eine, das Violinkonzert von Moszkowski, ist schon an verschiedenen Stellen, besonders durch Sauret, der es auch diesmal spielte, mit Erfolg aufgeführt worden; die andere: „Suite in italienischer Weise" von J. Raff, ist nach Manuscript und noch nirgend sonst gespielt. Das Violinkonzert ist eine sehr glückliche Komposition, insofern es Gegensätze geschickt mit einander verbindet, die an sich leicht dem äusseren Erfolg schaden. Es ist modern im Ausdruck, wie in der Wahl der technischen Mittel; aber das, was infolgedessen dem Durchschnittspublikum befremdlich und daher anstössig sein könnte, ist mit grosser Fertigkeit umschrieben und mundgerecht gemacht. Die Orchestration ist sehr reich, ohne überladen zu sein; und die Solopartei dankbar, — wenn sie so gespielt wird, wie Sauret es gethan, der sie mit ebensoviel Verve, als schönem Ton und blendender Technik vortrug. Die Raff'sche Suite ist keines der besten Werke des Meisters; aber nach einer unbedeutenden Ouverture, die selbst für eine „italienische" Suite zu italienisch ist, kommen eine Reihe interessante Sätze: Barcarole, Intermezzo, Notturno und Tarantelle. Ohne grosse Prätension stellen sich in ihnen die Vorzüge der Raff'schen Muse: Meisterschaft im Formellen, vollendete Klangschönheit und originelle Erfindung in schöner Vereinigung dar. Besonders ist das Notturno sehr hübsch. Die Ausführung dieser Stücke seitens des Orchesters, sowie eines alten Haydn und der poesievollen Tondichtung zu Richard III. von Volkmann war vorzüglich.

Ein Konzert unter Zuhilfenahme grosser Mittel veranstaltete Herr **Martin Röder**, um eine sinfonische Dichtung: „Azorenfahrt" und ein „Mysterium" (vulgo Oratorium), „Maria Magdalena" aufzuführen. Es ist zunächst bedauerlich, dass der Komponist so unpraktisch war, dem ausserordentlich in die Länge gezogenen Oratorium noch ein grosses Orchesterwerk voraufgehen zu lassen; die Aufführung dauerte bis in die Mitternachtsstunde hinein, und bot für diese Länge zu wenig des Individuellen und Bedeutsamen, um Hörer dauernd zu fesseln. Einzelnes war recht anziehend; im allgemeinen scheint aber die grosse Form nicht das Gebiet zu sein, auf dem — bis jetzt wenigstens — Hrn. Röder Lorbeeren erblühen, weil es eben noch an dem entsprechenden grossen Inhalt fehlt. Für die Ausführung war ein grosser Chor zusammengestellt, der die vielen Schwierigkeiten recht gut bewältigte; ausgezeichnet in den Soli waren Frau Mülller-Ronneburger und Herr Hildach. Frau Pietsch-Lankow hatte in der Maria Magdalena zwar eine recht undankbare Partie, wusste aber auch aus derselben nichts zu machen.

Von Chorkonzerten ist eine stattliche Reihe zu verzeichnen. Der **Kotzolt'sche** Gesangverein, der seit dem Tode seines Gründers unter der Leitung des Herrn **Leo Zellner** steht, ist in den letzten Jahren, wie es scheint, wohl an Zahl der Mitglieder, glücklicherweise aber nicht in den Leistungen zurückgegangen. Er erfreute wie immer durch schönen Stimmklang, tadellose Intonation, frischen und doch zarten Vortrag und eine geradezu vollendete Deutlichkeit der Aussprache. Frau Krüger unterstützte das Konzert durch reizende Liedervorträge, Herr Klengel aus Leipzig bezauberte das Publikum wie im vorigen Jahre durch seine fabelhafte Fertigkeit und seinen innig beseelten Vortrag. Umsomehr dürfte aber Herr Klengel von der Wiedergabe solcher Kompositionen absehen, die wie der Popper'sche Elfentanz unter Vergewaltigung der Natur des Violoncells lediglich darauf ausgehen, Kunststücke an Stelle der Kunst zu setzen. — Der **Seiffert'sche Gesangverein**, viel jünger als der ebengenannte, strebt diesem in der Pflege des A capella-Gesangs rüstig und mit ausgezeichnetem Erfolge nach. Ist das Stimmmaterial auch bei jenem besser — was natürlich im Klangcharakter zur Geltung kommt — so ist doch auch bei Seiffert Reinheit und Präzision vorzüglich und die Textaussprache wie bei Kotzolt in hohem Maasse entwickelt. Dazu ist es dem Dirigenten gelungen, auch im geistig belebten Vortrage die Leistungen des Vereins auf eine erfreuliche Stufe zu heben. Unter den diesmaligen Gaben sei ein Chorlied von A. Cebrian: „Im Forst" als sehr stimmungsvoll und wohlklingend besonders genannt*). Endlich ist in dieser Serie noch der un-

*) Obgleich ich meinen geschätzten Herrn Mitarbeiter stets bitte, sich in den Konzertberichten der grösstmöglichen Kürze zu befleissigen, da sonst bei der jetzigen Konzertfluth das Blatt allein mit Musikberichten angefüllt werden würde, so hätte ich ihm doch gern mehr Raum bewilligt, um eines hervorragenden Mitwirkenden in diesem Konzert, des Hrn. v. Senfft-Pilsach zu gedenken, der in seiner bekannten künstlerisch vornehmen Art Balladen von Löwe und Schumann unnachahmlich vortrug. Man muss die Begeisterung des Publikums gesehn und gehört haben, um den Eindruck zu ermessen, den diese von höchster musikalischer Intelligenz und einem ungewöhnlichen Vortragstalent zeugenden Leistungen hervorriefen.

E. B.

ter Direktion des Herrn **W. Handwerg** stehende Berliner Männergesangverein zu nennen, der ein löbliches Fortschreiten auf der vorgezeichneten Bahn ernster Pflege des besseren Männergesanges bekundete. Die Vorträge waren frisch und präzis. Frau Anna Worgitzka und Herr Werkenthin unterstützten das Konzert durch treffliche Sololeistungen.

Zwei Chorvereine, die mit Instrumentalbegleitung singen, hatten in dieser Zeit ebenfalls Aufführungen. Der unter Herrn Prof. **Bargiel's** Leitung stehende **Bach-Verein** brachte Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", allerdings mit Klavier, in vorzüglicher Weise zur Aufführung und wurde durch die vortrefflichen Sololeistungen der Frau M. Schulz, des Frl. Assmann, des Herrn Gunz und zweier Dilettanten bestens unterstützt. Der **William Wolf'sche Gesangverein** führte, ebenfalls mit Klavier, Mendelssohns „Hymnus" und Scenen aus der aulidischen Iphigenie von Gluck auf. Auch dieser Verein ist in rüstigem Aufstreben begriffen, wenngleich noch mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden sein werden. In den zugehörigen Soli zeichnete sich Frl. David durch warme Empfindung und schöne Stimme aus; Frl. Olga Morgenstern sprach die ad hoc von Herrn Budwig gedichteten verbindenden Verse zur Iphigenie mit ebenso viel Wärme, als Verständniss. Unter den Kammermusikkonzerten hatte die **Kotek**sche Quartettsoirée ein grosses Ereigniss zu verzeichnen: **Anton Rubinstein** spielte in ihr zunächst sein neues C-moll-Trio (Op. 108), und dann noch die Haydn'schen F-moll Variationen. Das Trio ist keine von den bedeutenden Kompositionen des Meisters, doch ist der zweite und vierte Satz von pikanter Wirkung. Was aber das Spiel Rubinsteins anlangt, so muss es diesmal als absolut vollendet bezeichnet werden. Milde, wie kaum je, entzückte der grosse Künstler ebenso sehr durch seinen wundervollen Ton und die tiefe Poesie seiner Auffassung, wie durch eine Vollendung im Technischen, die auch nicht durch den leisesten Missgriff getrübt wurde. Dem gegenüber hatte natürlich die Reihe von Pianisten, die in dieser Zeit sich dem Publikum vorstellten, einen schweren Stand. Zwei Gäste, die Herren **Schönberger** und **Pohlig**, zeigten sich beide als mit nicht gewöhnlicher Technik begabt, und erwiesen musikalisches Blut und Temperament. Wenn der Erstere mit der Zeit mehr individuelle Eigenart hinzuthun, der Letztere manches Unruhige und Unklare abstreifen wird, dürften beide berufen sein, in die erste Reihe der Pianisten einzutreten. Von unsern einheimischen Künstlern hatten Frau **Anna Grosser** und Hr. **Schuler** schöne Erfolge. Die erstere spielte mit der ihr eigenen Wärme und dem sie auszeichnenden Geschmack, wenn auch etwas befangen, Beethovens Appassionata und Schumanns Carneval.*) Als Gast ist endlich noch ein Sänger, Hr. **Arthur Jahn**, zu erwähnen, der ein Konzert in der Akademie gab Interesse aber nicht zu erwecken vermochte.

O. Eichberg.

Noch sei einer wohlgelungenen Aufführung des unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Herrn **Putsch** stehenden Kirchenchores in der Garnisonkirche erwähnt. Der Chor sang a capella-Chöre von Lassus, Palestrina, Gallus, Grell und Putsch sehr rein, mit edlem Stimmklang und feiner dynamischer Abstufung. Der 42. Psalm für 8 Chor- und 8 Solostimmen ist ein sehr wohlklingendes und mit grossem Geschick gearbeitetes Werk. *E. B.*

*) Ihre ganze künstlerische Bedeutsamkeit trat aber im Vortrag der kleineren Stücke, welche sie später spielte, hervor. Dadurch enthusiasmirte sie, — wie ihre Partnerin Frl. Lola Beeth durch ihren Gesang, — das Publikum vollkommen. *E. B.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr von Gossler hat das von Friedrich Wilhelm IV. gestiftete goldene Staatsstipendium von 1000 Thalern einem jungen Dresdener Gelehrten Emil Vogel, der das Interesse der musikalischen Gelehrtenkreise Berlins durch die Uebertragung Palestrina'scher Messen erregt hatte, zur Fortsetzung dieser Arbeit im vatikanischen Archiv ertheilt. In Fachkreisen ist, wie die „Berl. Börs.-Ztg." schreibt, bekannt, dass der katholische deutsche Klerus bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig alle Palestrina'schen Werke durch den Prälaten Haberl aus Regensburg herausgeben lässt. Nun liegen aber in dem vatikanischen Archiv ausser anderen unermesslichen literarischen Schätzen, die noch keines Fachmanns Auge sah, auch viele noch nicht gekannte und übertragene Werke von Palestrina. Zur Entzifferung dieser in vergangenen Notensystemen geschriebenen Werke ist dem genannten Prälaten auf besonderen Wunsch von der preussischen Regierung Herr Vogel beigegeben.

— Der Kaiser von Russland hat Herrn Anton Rubinstein den St. Annenorden 4. Klasse, der König von Württemberg dem „Rajah Tagore" in Kalkutta für seine Verdienste und die indische Kunst das Komthurkreuz des Königlichen Friedrich-Ordens verliehen.

— Herr Ernst Challier hat soeben den ersten Nachtrag zu seinem verdienstvollen, mit grosser Sorgfalt zusammengestellten Doppelhandbuch der Gesangs- und Klavier-Litteratur umfassend die Zeit von Oktober 1882 bis Oktober 1883, erscheinen lassen.

— Herr Musikdirektor Wenzl Schwarz in Wien erlässt einen Aufruf zur Bildung einer österreichischen Musiklehrer- und Lehrerinnen-Genossenschaft. Der Aufruf schildert sehr treffend die krankhaften Zustände, unter denen unsere Kunst sowohl als der Musikunterricht zu leiden hat und fordert eine Vereinigung sämmtlicher Musiklehrer und Lehrerinnen Oesterreichs, da nur durch ein Zusammenhalten der besseren unserer Berufsgenossen Abhilfe geschaffen werden kann. Möchte der Verein nur recht bald ins Leben treten und gute Früchte zeitigen. Ich werde über jeden Fortschritt des-

selben mit aufrichtiger Freude in diesen Blättern berichten. *E. B.*

— Der „Figaro" erhielt von Pasdeloup folgendes Schreiben, das ich in deutscher Uebertragung hier mittheile.

„Ich habe so eben einen längst gehegten Plan ausgeführt, ich lasse nämlich meine ersten und zweiten Geiger sowie die Bratscher stehend spielen. Mit einer Gewohnheit zu brechen, welche sich schon von der Schöpfung .... der Orchester in Frankreich herschreibt, war keine Kleinigkeit, und wenn es mir gelang, so habe ich es der Zuneigung und Ergebenheit meiner Künstler zu danken. Ich kann dem Wunsch nicht widerstehen, ihnen öffentlich zu danken. Wollen Sie mir durch Veröffentlichung meines Briefes dazu verhelfen? Ich würde Ihnen dafür sehr dankbar sein.

Empfangen Sie etc.

Pasdeloup.

— **Ein neuer Klavierstuhl.** Selten habe ich eine Erfindung kennen gelernt, von deren allgemeiner Verbreitung ich so überzeugt gewesen wäre, wie von der eines von Herr **Calix-Toussaint** in Zürich erfundenen Klavierstuhls. Jeder, der den Jammer der dreibeinigen, quietschenden, selten einen festen Sitz bietenden, und bei jeder leichten Berührung umfallenden Klaviersessel kennen gelernt hat, wird die neue Erfindung mit Freuden begrüssen. Der Sitz ruht auf 4 Füssen und kann durch eine mit drei Schrauben in Verbindung stehende Kurbel höher oder niedriger gestellt werden. Ob höher oder niedriger geschraubt, behauptet der Sitz unverrückbar seine feste Stellung, während die feste, hohe Lehne ein bequemes und sicheres Anlehnen ermöglicht.

Die leichte und genaue Regulirung des Sitzes nun ist es, welche den Stuhl auch für den Klavierschüler als ein Förderungsmittel erscheinen lässt. Denn von der richtigen Höhe des Sitzes vor dem Klavier hängt die richtige und ruhige Haltung des Unterarmes und der Hand, und davon wieder die Fähigkeit, ein schönes Legato zu erzeugen, ab. Man ersieht aus alledem, die neue Erfindung des Herrn Calix-Toussaint verdient in mehr als einer Beziehung warme Empfehlung.

In Berlin hält der Bruder des Herrn Calix eine Anzahl Klavierstühle auf Lager und versendet auf Verlangen Preislisten. *Emil Breslaur.*

— Die Oper „Lakmé" von Leo Delibes ging am 3. d. M. (zum ersten Mal in Deutschland) im Stadttheater zu Frankfurt a. M. in Scene. Der Erfolg darf nach dem „B. Tgbl.", als ein vollständiger bezeichnet werden. Am lebhaftesten wirkte der zweite Akt, der namentlich der Vertreterin der Titelparthie Gelegenheit zu glänzendem Hervortreten bietet. Obwohl Eklektiker, hat der Komponist ein eigenartiges, von charakteristischem Leben durchdrungenes Tongemälde geschaffen, das mit seiner exotischen Grundstimmung und einer Fülle leicht ansprechender Melodien unwillkürlich für sich einnimmt. Frau **Schröder-Hanfstängl** führte die Partie der Lakmé mit glänzender Bravour durch und erntete besonders am Schluss des zweiten Aktes stürmische Beifallsbezeugungen.

Paris. Bekanntlich hat Direktor Angelo Neumann unter Berufung auf seinen Vertrag mit Richard Wagner den Direktor der hiesigen Nouveaux-Conzerts, Herrn Lamoureux, welcher den Lohengrin spielen wollte, bei dem Civilgerichte verklagt. Diese Klage ist jetzt von der ersten Civilkammer als unbegründet verworfen und Direktor Neumann zur Zahlung von 500 Francs Entschädigung an den Verklagten verurtheilt worden.

— Musikdirektor Lamoureux hat in seinem letzten Sonntagskonzert eine musikalische Rarität aufgeführt. Es ist eine etwa 1732 entstandene weltliche Cantate von J. S. Bach, „Wettstreit zwischen Phöbus und Pan", ein aus zwei Chören, fünf Arien und verbindenden Recitativen bestehendes Werk, das jedoch an der Seine auf Sympathien nicht gestossen ist.

Wien. Am 2. December gelangte im Konzert der Philharmoniker die noch ungedruckte dritte Symphonie von Brahms (F-dur) zum ersten Male unter der Leitung von Hans Richter mit glänzendstem Erfolge zur Aufführung. Im Gegensatz zu den beiden früheren, welche man als die „pathetische" und die „pastorale" bezeichnen könnte, möchte Hanslick sie die heroische nennen, aber ohne kriegerischen Beigeschmack, im Sinne selbstbewusster, thatenfroher Kraft. Sie erscheint ihm unter den drei symphonischen Schöpfungen von Brahms als die künstlerisch vollkommenste. Der anwesende Komponist wurde nach drei Sätzen stürmisch und wiederholt gerufen. In demselben Konzert kam auch das neue, Joachim gewidmete Violin-Konzert von Dvorák zum ersten Male zur Aufführung und wurde ebenfalls mit grossem Beifal aufgenommen. Ondricek, der jugendliche Violinspieler, den das Berliner Publikum bereits im vorigen Winter kennen gelernt hat, brachte es zum Vortrag.

Bücher und Musikalien.

Sonaten für Klavier von **W. A. Mozart.** Kritisch revidirt und progressiv geordnet, mit Fingersatz und genauer Bezeichnung der Phrasirung, herausgegeben von **Dr. Hugo Riemann,** Lehrer am Konservatorium zu Hamburg. (Berlin, N. Simrock.)

Im Laufe der Zeit hat sich die Bedeutung einiger musikalischer Zeichen etwas verschoben oder verändert. In der Hauptsache ist dies beim Legatobogen der Fall. Während derselbe in früherer Zeit fast ausschliesslich zur Bezeichnung einer besonders sorgfältigen Bindung benutzt wurde, hat man ihm in neuerer Zeit vielfach einen grösseren Dienst zugemuthet, den nämlich, die zu einer Phrase gehörigen Noten zusammen zu ziehen und deren Zusammengehörigkeit zu bezeichnen, selbstverständlich nur bei gebundenen Parthien. In früheren Werken finden wir oft genug Stellen von mehreren Takten, deren Legato und Zusammengehörigkeit notorisch ist, nicht mit einem Bogen bezeichnet, sondern mit so vielen, als die Stelle Takte

enthielt. Diese Bezeichnungsart erschwert die Uebersichtlichkeit und kann sogar zur Unrichtigkeit der Wiedergabe führen, da man leicht geneigt ist, am Ende eines Legatobogens ein Absetzen eintreten zu lassen. Ausserdem kann dabei der Taktstrich zu einer Bedeutung kommen, die ihm durchaus nicht gebührt. Verstand also der Herausgeber eines älteren Werkes den Bogen nach moderner Auffassung, so konnte die Bezeichnung mit demselben ein Geringes zur Darstellung der Phrasirung des Werkes thun. Um diese Aufgabe indessen erschöpfend zu lösen und eine klare Uebersichtlichkeit eines Werkes zu schaffen, reichte die alte Bezeichnung durchaus nicht hin. Es ist wohl keine Frage, dass es von grossem Werthe und Nutzen nicht nur für das Verständniss des Baues, sondern auch für das des geistigen Inhaltes und der richtigen Wiedergabe eines Werkes ist, wenn es uns in seine einzelnen Theile bis ins kleinste zerlegt, klar vor Augen gerückt wird. Zeigen uns, wenn ich ein Musikwerk mit einem Schriftwerke vergleichen darf, die Bezeichnungen: Hauptsatz, Seitensatz, Durchführungssatz, Coda etc. die einzelnen Absätze, die einzelnen ausgeführten Gedanken desselben, so bringt uns eine genaue Zergliederung in Phrasen und Motive die einzelnen Sätze und Worte oder Satztheile zur Anschauung. Die Worte unserer Klassiker in dieser Art analysirt uns zu bieten, hat Herr Dr. Hugo Riemann in seiner „Phrasirungsausgabe“ unternommen, deren erster Band, die Mozart'schen Klaviersonaten enthaltend, uns vorliegt. Zum Gebrauche dieser Ausgabe wird es nöthig sein, sich erst mit einigen Zeichen bekannt zu machen, deren sich der Herausgeber bedienen musste und die er neu erfand, weil die bisher üblichen für seinen Zweck nicht ausreichend waren. Da der Legatobogen in der vorliegenden Ausgabe zur Bezeichnung der Phrase dient, nicht nur als Bindungszeichen, so wird sich's ereignen, dass unter demselben sich Staccatozeichen befinden, welche Bezeichnung indessen nicht als Portamento oder Portato aufzufassen ist. Ebenso musste, wenn die Endnote einer Phrase, auf der der Bogen schliesst, nicht abgesetzt werden soll, für das Festhalten derselben und die Verbindung mit der folgenden ein neues Zeichen gefunden worden. Da die Phrase wohl nie aus nur 2 Tönen besteht, so musste ebenfalls an eine andre Bezeichnung gedacht werden, falls zwei gebundene Noten unter dem weiterspannenden Phrasenbogen stehen. Für Portamento zeichnet in der vorliegenden Ausgabe -·- für scharfes Staccato kleine Keile über den Noten, für Halbstaccato . . . ., für Festhalten und Verbinden der Endnote eine Phrase mit der folgenden Note —, zwei gebundene Noten werden durch —., resp. —, bezeichnet. In der Regel soll mit Aufhören eines Phrasirungsbogens ein Absetzen erfolgen, bei sehr kurzen Endnoten, die mit der folgenden Phrase zusammengebunden sein sollen, berühren sich die beiden Bögen, bei längeren, anzubindenden Endnoten kommt der schon genannte tenuto Strich ,—, in Anwendung. Ausserdem bietet die Ausgabe innerhalb der Phrasen zwischen den Noten kleine, senkrechte Striche, |, die in der Hauptsache die Motive scheiden, bei Eintritt eines neuen Gedankens treten sie auch verdoppelt, über den Noten zwischen den Phrasirungsbögen schräg stehend // auf. Diese Zeichensprache ist sehr einfach und leicht zu behalten und bietet den grossen Vortheil, die Zusammensetzung des Stückes nicht blos aus Phrasen und Motiven, aus Sätzen und Worten, genau erkennen zu lassen, sondern auch dabei die Bezeichnungen des Legato, Staccato, Portamento etc. in grosser, ja in grösserer Schärfe als bisher, dem Auge vorzuführen, in vielen Fällen den Grund z. B. des Absetzens, Staccato, einer Note, weil Ende einer Phrase, erkennen zu lassen. Die Lesezeichen sollen nur fürs Auge sein, unter Lesezeichen sind die kleinen senkrechten und schrägen Striche zwischen den Noten verstanden, sie sollen nicht ein Absetzen anordnen, obschon das in vielen Fällen anwendbar und vielleicht vom Komponisten gewünscht sein wird. Diese Fälle zu finden, kann einem musikalisch einigermassen Begabten, zumal aus dem Verlaufe des Ganzen, nicht schwer werden. Das wäre das werthvolle Neue, welches diese Ausgabe enthält, genügend viel, um die Aufmerksamkeit der Unterrichtenden auf dieselbe zu lenken.

Es ist uns mit den neuen Zeichen eine Bereicherung der Notenschrift geboten, die die Schärfe derselben auf das Möglichste erhöht, Phrasenbogen, tenuto, portato und Staccato-Zeichen in Verbindung mit den Lesezeichen schliessen Irrthümer in Bezug auf nicht bloss äusserliche Zusammengehörigkeit oder Trennung einzelner Noten, sondern in Bezug auf inneren, aus den Motiven sich herleitenden Zusammenhang oder Nichtzusammenhang, in Folge dessen auch ein falsches Interpretiren, besonders falsches Deklamiren, fast vollständig aus. Für den Unterrichtenden bringt diese Phrasirungsausgabe eine ganze Reihe von Bequemlichkeiten mit, sie macht den Unterricht weniger anstrengend und hat den Vorzug, weil sie durch das Auge und die Anschauung auf das Verstehen und Erfassen wirkt sicherer zu sein als das blosse Wort, was oft bei jeder neuen Stunde neu widerholt werden muss.

Eine Menge von Worten zur Erklärung der Eintheilung des Stückes, eine Menge von Weisungen zum Vortrag werden überflüssig beim Unterrichte werden, da das Stück in seine Elemente zerlegt und doch wieder in der Zusammengehörigkeit derselben dargestellt ist. Die Einführung der neuen Zeichen wird nicht stören, da z. B. der tenuto-Strich —, das Portato-Zeichen ·̲ überall in andern nicht nach Riemann-scher Weise bezeichneten Werken die gleiche Bedeutung haben. Die dort fehlenden Lesezeichen aber werden einen, die neue Bezeichnung kennenden Schüler, veranlassen, selbst nach Motiven u. dergl. zu suchen. Etwas hätte ich der Ausgabe noch gewünscht, nämlich die Zusammenstellung der Phrasen in Satztheile. Es hätte sich vielleicht ganz einfach ermöglichen lassen, durch Buchstaben die einzelnen Abschnitte zu bezeichnen, z. B. A Hauptsatz, B Seitensatz, C Durchführungssatz, AA Rückkehr, BB Seitensatz, D Schlussatz oder Anhang. Ueberleitungs- und Zwischensätze liessen sich mittelst kleiner Buchstaben angeben, waren sie aus Motiven des einen oder r

dern Themas gemacht, so konnte dessen Buchstabe, klein, daneben gesetzt werden etc. Es ist ja schon so für den Lehrer eine Leichtigkeit, nach dieser Ausgabe Formenlehre zu treiben, aber die Angabe im Texte selbst hätte dem Schüler jedesmal die Form und das darüber Mitgetheilte in's Gedächtniss zurückgerufen und es wäre ihm auch dadurch eine Uebung unbewusst zu Theil geworden, die ihn veranlasst hätte, selbst bei Stücken, die nicht nach dieser Methode bezeichnet sind, nach den Satztheilen zu suchen und sich dadurch im Erkennen derselben eine Selbstständigkeit zu verschaffen. — Die Ausgabe hat guten Fingersatz, der pädagogisch richtig gesetzt ist, nur an solchen Stellen, wo Wechsel der Handlage eintritt. Schwierigere Verzierungen sind ausgeschrieben. Nur die Progression der Sonaten kann uns nicht überall zusagen, dass z. B. auf die erste, die kleine C-dur-Sonate, nach Köchel's chronologischem Verzeichniss Nr. 545, die F-dur $^{3}/_{4}$ Takt mit dem Schlusssatz Allegro aissi $^{6}/_{8}$ Takt, Köchel Nr. 332 folgt, will uns nicht recht progressiv scheinen. Doch dürfte das bei Mozart's Sonaten nicht schwer ins Gewicht fallen, ein jeder Lehrer wird leicht Aenderung eintreten lassen können. Die Ausstattung ist vorzüglich, der weltberühmten Simrock'schen Verlagshandlung in jeder Weise würdig. Der Preis geht über die Schleuderpreise hinaus, ist aber bei dem was geboten ist, ein ausserordentlich geringer, es kostet eine Sonate, alle 18 sind einzeln käuflich, je nach dem Umfange 50 Pfg. bis 1 Mk., der ganze Band 6 Mk. Es wird von der Aufnahme des Werkes abhängen, ob diesem Bande in nächster Zeit die Werke Beethoven's, Mendelssohn's, Chopin's etc. mit der neuen Phrasirungsbezeichnung folgen. Wir empfehlen das Unternehmen den Musiklehrenden aufs angelegentlichste und wünschen lebhaft demselben guten Fortgang. *A. Naubert.*

Ich kann dem günstigen Urtheil des Herrn Naubert über die neue Mozart-Ausgabe nur beistimmen, auch ich halte sie von grosser Bedeutung für Unterrichtszwecke und habe mich bereits in diesem Sinne ausgesprochen. Nur in Bezug auf die Ausführung einiger Vorschläge bin ich mit dem Herausgeber nicht einer Meinung, ich werde mich in der nächsten Nummer des „Klavier-Lehrer" darüber äussern. E. B.

Neue Musikzeitung. Jahrgang 1883. Elegant gebunden. Pr. 4 Mrk. 20. Köln, P. J. Tonger.

Was dieses weit verbreitete musikalische Unterhaltungsblatt für 80 Pfennige vierteljährlich dem Leser alles bietet, grenzt wirklich ans Fabelhafte. Porträts und Lebensbeschreibungen, Novellen, Humoresken, belehrende Aufsätze aus der Feder bekannter Schriftsteller, Notizen aus dem Kunstleben, ausserdem zu jeder Nummer einige Musikstücke — allerdings nicht alle von gleichem Werthe, einige davon aber recht hübsch. Das Blatt erscheint in grossem Formate, ist, was Druck und Papier betrifft, sehr gut ausgestattet und dürfte sich in elegantem Einbande sehr wohl zu einem Weihnachtsgeschenk für Freunde und Freundinnen musikalischer Lektüre eignen. *E. Breslaur.*

O. Wangemann: Weihnachtsmusik für Soli und gemischten Chor, Waldhorn und Pianoforte (oder Orchester) Op. 29. (Berlin, Carl Paez).

Das unter obigem Titel vorliegende Werk stellt sich dar als eine Gabe für Gesangvereine und würde sich z. B. bei einer kirchlichen Feier des Christabends zur Aufführung gut eignen, um so eher, als die Klavierbegleitung mit Leichtigkeit auch auf der Orgel auszuführen wäre und es dazu nur eines umsichtigen Organisten bedürfte. Es zerfällt in die Sätze: Andacht, Freude, Liebe, Lobgesang. Einer längeren Einleitung folgt ein Tenorsolo, dessen Worte die Andacht schildern, die uns beim Betrachten der Worte Gottes ins Herz schleicht, die den Blick zum Himmel lenkt und die Bitte um Gnade emporschickt. Daran schliesst sich unmittelbar der zweite Satz, Freude, ein Chor, dessen Worte nach dem Psalmtexte gemacht sind: Jauchzet dem Herrn etc. Ein choralartiges Sopransolo schliesst sich an den Chor: „Jauchze, Seele, dem Herrn der uns seinen Sohn gegeben hat," Der Satz: „Friede" ist eine pastoralartige Komposition für Klavier und E-Horn, der Lobgesang eine kurze Doppelfuge mit darüber gelegtem Chorale: „Vom Himmel hoch." Die Worte der Fugenthemen sind: „Denn euch ist heute der Heiland geboren", — „welcher ist Christus der Herr in der Stadt Davids." Die Arbeit zeigt eine geschickte Hand die Chöre sind frisch, die Soli's melodiös und dem Charakter angepasst, die Begleitung stilvoll. Von sehr guter Wirkung muss namentlich der instrumentale Satz: Friede sein. Das ganze Werk ist nicht besonders schwer auszuführen, selbst vor der kleinen Doppelfuge brauchen auch schwache Chöre nicht zurückzuschrecken, es wird einen freundlichen Eindruck machen und die Festfeier erhöhen. Sei das Opus hiermit allen Kirchenchören und Gesangvereinen bestens empfohlen. *A. Naubert.*

A. Rhode: Christabend. Beliebte Weihnachtslieder 1. Dies ist der Tag, den Gott gemacht. 2. O du selige etc. 3. Stille Nacht, für das Pianoforte in leichter Spielart. Berlin, R. Schulz, (Akademische Musikhdlg.).

Diese 3 Stücke in ganz leichter Spielart eignen sich besonders für Klavierschüler, die noch im Anfangs-Stadium sich befindend, dennoch ihre Angehörigen zu Weihnachten durch eine kleine musikaische Leistung erfreuen möchten. Allen drei Liedern sind die Texte beigedruckt, was die Brauchbarkeit derselben noch erhöht. *E. B.*

Friedrich Baumfelder, op. 300. Tirocinium musicae. Höhere Klavierstudien. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Friedrich Baumfelder, op. 260. 15 Etüden zur Ausbildung des Geschmacks. Hamburg, D. Rahter.

Richard Kleinmichel, op. 50. 12 Spezial-Etüden. 2 Hefte. Hamburg, D. Rahter.

Fritz Kirchner, op. 89. Präludien. 24 technische und Vortragsstudien. 4 Hefte. Leipzig, Fr. Kistner.

Baumfelder's Tirocinium ist ein vortreffliches Werk, man kann es als Vorschule zu dem Studium der alten Meister des Kontrapunkts empfehlen. Die zwei- und dreistimmigen Inventionen, der Kanon in der Oktave und Andere sind in fliessender, aber konsequenter Weise, den alten Satzregeln getreu, durchgeführt, und bewahren sich trotz der Strenge einen frischen, melodischen Zug, so dass auch jüngere Schüler, die noch kein Verständniss für das schwer

sich erschliessende Heiligthum der Bach'schen Muse haben, sie gern studiren werden. Wir begegnen in der Sammlung noch mehreren Präludien, der Bourrée und der Toccate; an allen Stücken erfreut, neben dem unfehlbar gewährenden praktischen Nutzen, der streng einheitliche Charakter der Form und die flüssige Stimmenführung. Die Schwierigkeiten dürften im allgemeinen nicht über die der Bach'schen Inventionen hinausgehen. — Die Etuden zur Ausbildung des Geschmacks, von demselben Verfasser, haben die exakte Erreichung aller modernen Spielarten, Phrasirungen, Synkopen, Verzierungen und dgl. im Auge, sie sind leichter ausführbar, wie das vorher besprochene Werk, und gewiss auch nutzbringend; nur hätten wir manchmal, da sie ja ästhetischen Zwecken dienen sollen, die gewählte Form musikalisch feiner und ein mehr auf den Schönheitssinn berechnetes Klangkolorit gewünscht. — Kleinmichel's 12 Etuden sind echte Studien zur Erlangung eines virtuosen Spiels, vorzüglich zur Schulung der von der Natur in Bezug auf Kraft und Ausdauer weniger begünstigten Finger. Der Komponist sucht das durch eine gleichzeitige Beschäftigung aller Finger, hauptsächlich durch mannigfache Terzen, Quarten und Sexten-Gänge zu erreichen, die in reicher Kombination die Finger in die ungewohntesten Lagen führen. Mehrere Passagen-Etuden sind wiederum darauf berechnet, die Finger ausdauernd in möglichst weitgriffigen Lagen zu üben, Nr. 4 und 5 möchten darin als Unikum dastehen. Wir empfehlen das Werk allen angehenden Virtuosen zum eifrigen Studium. — In den vorbesprochenen Etuden fehlt das Oktavenspiel fast gänzlich, Kirchner's Präludien könnten ergänzend nach dieser Richtung eintreten. Auch sie werden sich, trotz der Fluth der Studienwerke, sicher ihren Platz erobern. Die Präludien sind von ganz originalem Charakter, stellen ziemlich bedeutende technische Anforderungen, besonders an Kraft; die letzten Hefte, die in ferner liegende Tonarten führen, sind erheblich schwerer, als die ersteren; zu rühmen ist bei dem doch ausgesprochenen, technischen Zweck der kräftig charaktervolle Inhalt, der jede mechanische Trockenheit abgestreift hat.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Anton Krause: Jugendbibliothek für das Pianoforte zu 4 Händen. Ein Melodienschatz aus Werken alter und neuer Meister. Zum Gebrauch beim Unterricht. Leipzig, Breitkopf u. Härtel: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann.

= C. M. v. Weber, op. 3, leichte Stücke.
Vorzügliche Auswahl in ausgezeichneter, echt klaviermässiger Bearbeitung.

Winke und Rathschläge.

Eine verdächtige Erscheinung ist es, wenn der Schüler sein Stück nicht ruhig spielen kann: man muss da als erwiesen annehmen, dass der Spieler in der That die Macht über das Tempo wie über sich selbst verloren und folglich sich mit seinem schnellen Spiel der Schwachheit anzuklagen hat. Der Grund zu solcher öfters vorkommenden Erscheinung pflegt darin zu liegen, dass das rasche Tempo kein dem Schüler natürliches war, dass es daher, wie eine Art Gift den Puls des Tempo in fiebernden Gang versetzte und so die Fähigkeit eines festen Haltes in der gleichen Folge der Taktheile überhaupt zerstörte. Gar oft ist dadurch ein Stück für immer verdorben, denn es ist ihm — in den Fingern des tempofiebernden Spielers lebend — das irre und wirre Wesen beim hetzenden Ueben ein für alle Mal eingeimpft. Die Probe eines natürlich schnellen Zeitmaasses kann folglich mit darin beruhen, dass dasselbe Stück auch in einem beliebig langsamen Gange zwanglos, mit innerer Ruhe und vollkommener Balance zwischen Wollen und Können, ausgeführt wird.

Die ersten Jahre hindurch wird aber überhaupt bei raschen Stücken das wünschenswerthe Tempo selten erzielt werden. Denn die kleinen Kompositionen, welche den Anfängerstücken folgen, pflegen namentlich dann, wenn sie heiteren Charakters sind, schneller intentionirt zu sein, als der Schüler es zu erzielen im Stande ist, wenn das Spiel korrekt und natürlich bleiben soll. Freilich würde es, rein theoretisch betrachtet, bei immer fortgesetzter Uebung endlich zum richtigen schnellen Tempo kommen müssen; indessen würde ein derartiges Stück dem Schüler schon lange zuvor in einem Grade zuwider werden, dass er nur ohne innere Betheiligung daran üben könnte und folglich zu einem günstigen praktischen Resultat dennoch nicht zu gelangen vermöchte. So wird sich's denn oft fügen, dass man mit einem lebhaften Stücke bei sonst genügender Spielweise aufhören muss, bevor es im rechten Tempo geht.

L. Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Rob. v. Hornstein erzählt in der „N. Fr. Pr.“ seine Erinnerungen an den Frankfurter Philosophen Arthur Schopenhauer. Derselbe interessirte sich auch für Musik, scheint uns aber, wenigstens nach den mitgetheilten Auslassungen zu urtheilen, nicht durchweg taktfest gewesen zu sein. Schopenhauer's musikalisches Ideal war Rossini. „Ich bewundere und liebe Mozart und besuche alle Konzerte, in denen Beethoven'sche Symphonien gespielt werden, aber — wenn man viel Rossini gehört hat, kommt Einem alles Andere dagegen sshwerfällig vor.“ Wenn er von Rossini sprach, schlug er die Augen andächtig zum Himmel auf. Rossini war einmal hier, logirte einige Tage im „Englischen Hof“; er sass bei der Tafel in meiner Nähe, aber — ich wollte seine Bekanntschaft nicht machen. Zum Wirthe sagte ich: Das kann unmöglich Rossini sein, das ist ein dicker Franzose. Uebrigens kommt es gerade bei Musikern leicht vor, dass sie das nicht repräsentiren, was sie sind. Spontini aber machte eine Ausnahme. Er war auch hier und wir verkehrten mehrere Tage mit einander. Einmal sagte er zu mir: „Hören Sie die Militärmusik im Sechsachteltakte spielen? Das sollte nicht sein. Militärmusik darf nur Viervierteltakt spielen. Alles andere ist gegen ihre Würde.“ Schopenhauer gab ihm vollständig Recht. Für Karl Maria v. Weber hatte er nicht viel Sympathie. „Freischütz“ ist recht niedlich, aber eine ganz kleine Oper. Er besass sämmtliche Opern Rossini's, für eine Flöte arrangirt. Das spielte er Alles von Jahr zu Jahr einmal durch, Mittags von 12—1 Uhr. Nie erlaubte er mir, ihm zuzuhören, so oft ich ihn darum bat. Einmal hörte ich einige Töne von der Strasse aus. Bei geschlossenen Fenstern war aber nicht viel zu hören. Nur dem Flöten-Virtuosen Drouet will er einmal vorgespielt haben. Er erzählte mir auch, dass er nach dem zweiten Satze der Beethoven'schen E-dur-Symphonie ausgerufen habe: „Da meint man doch, aller Erdenpein sei man für ewig entronnen! Der Satz wurde da capo gespielt, worauf mein Nachbar diese Bemerkung mit denselben Worten machte.“ Er ging selten ins Theater, aber Figaro's Hochzeit“ liess er sich nicht entgehen. Ueber Richard Wagner äusserte er; „Er hat mir seine Trilogie geschickt. Der Kerl ist ein Dichter und kein Musiker. Es kommen allerdings tolle Dinge da vor. Einmal heisst es: Der Vorhang fällt rasch. Wenn er aber nicht rasch fällt dann kriegen wir böse Dinge da zu sehen“. Er meinte den Schluss des ersten Aktes der „Walküre“. Er sagte nie Wagner, ohne das Richard vorzusetzen, das er englisch (Ritschert) aussprach. Ueberhaupt that er sich was zugute auf sein korrektes Englisch und erklärte es damit, dass er in England nicht geboren — aber gezeugt sei“.

Meinungs-Austausch.

In Oesterreich hört man oft den Namen Beethoven mit dem Tone auf der vorletzten Silbe: Beethōven aussprechen, in Deutschland nur mit dem Ton auf der ersten: Bēethoven. Die Landsleute des grossen Komponisten müssten es eigentlich am besten wissen und doch will uns scheinen, als haben diejenigen Recht, welche die erste Silbe betonen. Befinde ich mich da im Irrthum? Um Aufklärung bittet

Flensburg. S. B.

Antworten.

E. Sch. Petersburg. Die Statuten haben Sie hoffentlich erhalten.

E. L. Druse bei **Klopschen.** Ich sende demnächst Arbeit in Fülle.

K. B. Das Gerücht spricht allerdings von solchen Dingen, ob es wahr spricht, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

K. Falkenberg O./S. Fritz Möller's Apparat können Sie von dem Erfinder in Altona beziehen

C. H. Paderborn. In diesem Jahre nicht mehr.

L. G. Agram. C. Czerny ist im Sterbejahre Mozart's 1791 geboren, er starb im Jahre 1857.

R. G. F. Helsingfors. Partitur kommt von dem italienischen Zeitworte partire, theilen, trennen her, Partitur ist demnach die Aufzeichnung eines Tonstücks in einzelnen Stimmen.

B. E. Salzburg. Darüber habe ich schon mehrmals Auskunft gegeben. Con sordino = ohne Pedal, senza sordino = mit Pedal.

M. W. Petersburg. Ich habe Ihren Brief an Herrn Möller gesandt, der Ihnen selbst antworten wird. So viel ich weiss, kostet der Apparat 15 Mark.

G. L. Bützow. Chopin, Ausgabe von Kullak, Berlin, Schlesinger und Mertke, Hannover, Steingräber. — Beethoven, Ausg. Steingräber. Pr. 6 Mrk.

F. H. Schwerte. Ich benutze in meiner Anstalt Kullak's Materialien, (Uebungen und Handstücke), und dazu E. Rohde's Volkslieder, von denen der grösste Theil sich im Umfang von 5 Tönen in der rechten sowohl als in der linken Hand bewegt. (P. J. Tonger, Köln). Empfehlen möchte ich noch Engelbrecht's Klavierschule, (Vieweg, Quedlinburg).

L. G. Dresden Unter den neuen Werken findet sich aber leider wenig Gutes. In grossen Stössen von Musikalien, die mir zur Beurtheilung zugehen, ist kaum eins, das werth wäre, beim Unterricht verwendet zu werden.

In der Noten reichen Fülle
Suche ich Tag aus Tag ein,
Such' ich auch mein Auge trübe,
Find ich kaum ein Goldkörnlein.

Unberufene, — Alltagsseelen
Tummeln sich auf dem Parnass,
Spielen, singen, schreiben, drucken —
Aber, fragt mich nur nicht was?

Und ich jauchze, wenn von vielen
Eins nur meine Seele rührt,
Hab' ich endlich hehren Geistes
Auch nur einen Hauch verspürt.

Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Fr. Chopin's
Pianoforte-Werke

revidirt und mit Fingersatz versehen
(zum grössten Theil nach des Autors Notirungen)
von

Carl Mikuli.

Band	I.	Mazurkas	Mk. 8,—.	Band	IX.	Rondos	Mk. 5,—.
„	II.	Notturnos	„ 4,40.	„	X	Scherzos	„ 3,50.
„	III.	Etüden	„ 6,—.	„	XI.	Impromptus	„ 1,60.
„	IV.	Balladen	„ 2,40	„	XII.	Variationen	„ 2,50.
„	V.	Polonaisen	„ 6,—.	„	XIII.	Fantasieen	„ 2,—.
„	VI.	Praeludien	„ 3,20.	„	XIV.	Verschiedene Werke	„ 3,—.
„	VII.	Sonaten	„ 4,50.	„	XV.	Konzerte	„ 4,80.
„	VIII.	Walzer	„ 4,—.	„	XVI.	Kammermusik	„ 8,—.

Band XVII. Supplement. Zweites Pianoforte, von Carl Mikuli, als Ersatz der Orchesterbegleitung zu Opus 2, 11, 13, 14, 21, 22. 4 Mark 60 Pfg.

Jeder Band wird auch in einzelnen Nummern (à Bogen 20 Pfg.) abgegeben.
Diese Ausgabe ist auch in 12 eleganten Leinwandbänden vorräthig.
Ausführlicher Prospect steht durch jede Musikalien- oder Buchhandlung, sowie **direct von der Verlagshandlung gratis zur Verfügung.** [95]

Vor Kurzem erschien:

Musikalisch-technisches
Vokabular.

Die wichtigst. Kunstausdrücke der Musik.
Englisch-Deutsch. Deutsch-Englisch
(mit genauer Bezeichnung der Aussprache),
sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc.
Italienisch-Englisch-Deutsch.
Bearbeitet von

R. Mueller.

Bei der jährlich zunehmenden Anzahl englischer und amerikanischer Schüler, die in Deutschland Musik studiren, wird der Mangel eines englisch-deutschen, musikalisch-technischen Vokabulars von Lehrenden und Lernenden häufig empfunden. Auch für die in England thätigen deutschen Lehrer und Lehrerinnen, die in Musik unterrichten, dürfte das vorliegende Wörterbuch ein unentbehrliches Hülfsmittel werden. Dasselbe enthält die gebräuchlichsten musikalischen Kunstausdrücke, sowie einige zunächst erforderliche Wörter für den Klavierunterricht und für den Unterricht in der Harmonielehre, nebst einem kurzen Anhang der zumeist benutzten italienischen Vortragsbezeichnungen mit beigefügter englischer und deutscher Uebersetzung.

Preis 1 Mark 50 Pf.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikhandlung des In- und Auslandes.

Verlag von **C. F. KAHNT** in Leipzig,
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.



Neue Musik-Zeitung.

Illustrirtes Familienblatt.
Vierteljährig 80 Pfg. Auflage 40000.
Erzählungen, Portraits, Biographien, Novellen, Humoresken etc.
aus dem Leben hervorragender Künstler.
Belehrende und unterhaltende Aufsätze berühmter Autoren.
Interess. Concert- u. Theater-
Berichte aus allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes. — Novitäten- und Vacanzenlisten. — Briefkasten. — Conversations-Lexicon der Tonkunst. — Illustr. Geschichte der Instrumente etc.
4-6 auserlesene neue Klavierstücke,
1-3 Lieder, Duette, Compositionen für Violine od. Cello mit Klavier etc.
Der beste Beweis für die Beliebtheit der „Neuen Musik-Zeitung" sind die
40000 Abonnenten.
Probenummern durch alle Buch- und Musikalienhandlungen **gratis**
(franco per Post geg. Einsend. v. 10 Pfg).
Probe-Quartale (80 Pfg.) durch die **nächste** Postanstalt, Buch- od. Musikalienhdlg.
P. J. Tonger's Verlag, Köln a. Rh.

Metronome nach Maelzel

à Stück **5, 9,50 und 11 Mark.**
Bei Entnahme von 3 Stück Engros-Preise.
Reparaturen schnell und billigst.
A. Mustroph, [73]
Uhrmacher, Specialität in Metronomen.
Berlin SW., Friedrich-Strasse 37a.

Im Verlage von **Rosenthal u. Co.,** Berlin, Johannisstr. 20 ist erschienen:

Musikpädagogische Flugschriften,

herausgegeben von **Prof. Emil Breslaur.** Heft III:
Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens. Winke für Klavier-, Violin- und Orgelspieler. **Preis 30 Pfg.**

Novitäten für Pianoforte

im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Bach-Rheinberger. Aria mit 30 Veränderungen f. 2 Pfte. ℳ 11.
Behr, François, Op. 489. Le petit Tambour-major. Polka burlesque pour Piano. A 2 mains ℳ 0,75. A 4 mains ℳ 1,—.
Draeseke, Felix, Op. 21. Was die Schwalbe sang. 5 lyrische Stücke f. Pfte. ℳ 3,—.
Fuchs, Robert, Op. 30. Neue Improvisationen. Zwei Hefte à ℳ 2,—.
— — Op. 31. Zwölf Etuden f. Pfte. 3 Hefte à ℳ 3.
— — Op. 32. Jugendklänge. Leichte Stücke f. Pfte. 2 Hefte à ℳ 2,50.
— — Op. 34. Praeludien. 2 Hefte à ℳ 2,—.
Gade, Niels W., Op 59. Aquarellen. (Neue Folge, 3. Heft der Aquarellen.) ℳ 2,50.
Hartog, Eduard de, Op. 53. Aus dem Kinderleben. Kleine Charakterskizzen f. Pfte. ℳ 2,—.
— — Op. 54. Aus dem Kinderleben (zweite Folge), Puppenspiel (Marionettentheater). 5 Charakterskizzen f. Pfte. ℳ 1,50.
Heller, Stephen, Op. 150. 20 Praeludien. 1. Heft. ℳ 2,—. 2. Heft ℳ 3,—.
— — Op. 151. 2 Etudes. ℳ 2,50.
— — Op. 152 6 Vases pour Piano à 4 mains. ℳ 3.
— — Les mêmes arrangées pour Piano à 2 mains par l'Auteur. ℳ 2,—.
— — Op. 153. Aufzeichnungen eines Einsamen. 4 Klavierstücke. ℳ 2,50
— — Op. 154. 21 technische Studien als Vorbereitung zu Werken von Fr. Chopin. 3 Hefte à ℳ 3.
Hiller, Ferd., Op. 198. Dudelsackstücklein. ℳ 1.
— — Op. 201. Capriccio affettuoso. ℳ 2.
Huber, Hans, Op. 60. 4 Ländler (zum Konzertvortrage). No. 1 ℳ 1,25. No. 2—4 à 75 ₰.
— — Op. 70. Miniaturen. Kleine Stücke f. Pfte. ℳ 3.
Jadassohn, S., Op. 63. Albumblätter. 5 No. à ℳ 1.
Kirchner, Fritz, Op. 84. Praeludien. 24 technische und Vortragsstudien durch sämmtliche Paralleltonarten. 4 Hefte à ℳ 2.
— — Op. 89. 2 Klavierstücke. 2 Hefte à 75 ₰.
— — Op. 97. Rhein-Nixen. Charakterstück f. Pfte. ℳ 1,—.
Liszt, Franz. Der Asra. Lied von Anton Rubinstein. Transcription f. Pfte. ℳ 2,—.
Loeschhorn, A., Op. 175. 2 Polonaises brillantes à ℳ 1,50.
Löw, Josef, Op. 484. 4 leichte, heitere Klavierstücke für die Jugend. ℳ 2,—.
Malczewski, Jules. Compositions pour Piano. Op. 8. 10 Mazurkas. No. 1—10 einzeln 50 ₰ bis 1 ℳ.
— — Op. 10. Berceuse sur un thème populaire. ℳ 1,50.
— — Op. 15. Reminiscences du Carneval. 5 Morceaux de Salon. ℳ 2,50.
— — Op. 16. Variations sur un thême original. ℳ 2.
Rehberg, Willy, Op. 2. 3 Klavierstücke. ℳ 1,50.
— — Op. 3. Sonate f. Pfte. ℳ 3,—.
— — Op. 4 Kleine Konzert-Etuden f. Pfte. ℳ 1,50.
Reinecke, Carl, Op. 176. Ein neues Notenbuch für kleine Leute. 30 Klavierstückchen. 2 Hefte à ℳ 2,50.
Reinhold, Hugo, Op. 28. 3 Impromptus. No. 1—3 à ℳ 1,50.
— — Op. 37. Polonaise und Walzer f. Pfte. ℳ 1,50.
Rheinberger, Josef, Op. 135. Sonate für Pianoforte. ℳ 5,—.
Rentsch, Ernst, Op. 20. Capriccio.
Riemann, Hugo, Op. 35. Ringelreihn mit Benutzung altdeutscher Tanzliedermelodien f. Pfte. zu 4 Hdn. ℳ 2,50.
Schütt, Eduard, Op. 13. „Lose Blätter." Sammlung kleiner Klavierstücke. 2 Hefte à ℳ 2,—.
— — Op. 15. 3 Morceaux pour Piano. 3 Hefte à ℳ 1.
— — Op. 16. 2 Morceaux pour Piano. 2 Hefte à ℳ 1.
Sturm, Wilhelm, Op. 35. 5 Klavierstücke. ℳ 2,50.
Vogel, Bernhard, Op. 29. 3 Charakterstücke f. Pfte. zu 4 Hdn. ℳ 2,50.
Wickede, Friedrich von, Op. 101. Trauermarsch f. Pfte. ℳ 1,—.
Winding, August, Op. 28. Contraste, Klavierstücke. 2 Hefte à ℳ 2,—.
Zech, August F., Op. 25. Impromptu-Caprice f. Pfte. ℳ 2,—.
— — Op. 26. Polonaise f. Pfte. ℳ 1,50.
Zelenski, Ladislas, Op. 35. Grand Scherzo de Concert pour Piano. ℳ 2,50.

Wir erlauben uns die erg. Mittheilung, dass wir wie bisher auch für das Jahr 1883 **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. (genau wie die vorjährigen) haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

☞ Diese Nummer enthält eine Beilage von **Louis Oertel** in **Hannover** über die 2. Auflage von **Kling's Populärer Instrumentationslehre**, und von **N. Simrock** in **Berlin** über Dr. **Riemann's Phrasirungs-Ausgabe** von Mozart's Klavier-Sonaten, auf welche wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.